Oproer in de letteren

Sixties-protest in de Lage Landen

SEL-reeks 14

Oproer in de letteren

Sixties-protest in de Lage Landen

Onder redactie van

Gwennie Debergh, Nele Janssens & Lieselot De Taeye

ACADEMIA
PRESS

Uitgeverij Academia Press
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediadivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 7155 8
D/2021/45/424
NUR617

Gwennie Debergh, Nele Janssens & Lieselot De Taeye (red.)
Oproer in de letteren. Sixties-protest in de Lage Landen
Gent, Academia Press, 2021, 275 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

Inhoud

Oproer in de letteren

Inleiding

Nele Janssens & Lieselot De Taeye

Contestatie en tegencultuur – ze overheersen de meeste terugblikken op de jaren zestig, ook die van de recente jaren.[1] De collectieve herinnering blijft vasthaken aan de ‘van daadkracht, overtuiging en enthousiasme overlopende protestbewegingen (“We Shall Overcome”), de babyboomers die alles anders wilden, de Summer of Love en de hippies’ (Buelens 2018, 7). Alle uitgesproken meningen over de jaren zestig, de afkeur en bijval, verraden dat er een grote fascinatie blijft uitgaan van de toenmalige massa’s die zich vooral aan het eind van het decennium verzetten tegen kapitalistische werk- en leefomstandigheden, tegen autoritair gezag en nieuwe oorlogen. De vaak erg jonge oproerkraaiers eisten gelijkheid, inspraak, tolerantie en zelfbeschikking en schuwden daarbij het geweld en de onrust niet. Vooral de tweede helft van het decennium werd getekend door ‘veel schermutselingen in het openbare leven’ (Ruiter e.a. 1996, 291).

Dat oproer heeft de literatuur van die jaren onmiskenbaar getekend: de rebelse acties tegen wat men in de maatschappij onaanvaardbaar of verouderd achtte, en de bijhorende ideeën over een alternatieve toekomst, schemeren op velerlei manieren door in de toenmalige schrijfactiviteit. Het ezelsproces, waarbij Gerard Reve voor godslastering werd vervolgd, is daarvan een canoniek voorbeeld geworden (Beekman e.a. 2005, 80-98; Brems 2006, 262-263). In 1966 had Reve een brief in het tijdschrift *Dialoog* gepubliceerd waarin hij (of althans de ik-verteller) zich voorstelt hoe God als gereïncarneerde ezel klaarkomt, door zijn toedoen. De conservatieve politicus C.N. van Dis diende daarop een klacht in wegens godslastering. Reve, die in zijn verdediging uitdrukkelijk niet met de tegencultuur geassocieerd wilde worden, maar wel het recht opeiste om zijn eigen religieuze beleving uit te dragen, werd twee jaar later uiteindelijk vrijgesproken.

Religie en de beleving daarvan mogen dan wel de inzet geweest zijn van de rechtszaak en het maatschappelijke debat, de expliciete beschrijving van homoseksuele liefde en gemeenschap speelden tijdens het ezelsproces een bepalende rol. Verwarring was er bovendien door Reves modieuze fictionalisering van het brief-genre, dat vaak als non-fictioneel gelezen wordt. Het was voor het publiek niet altijd duidelijk welke status de beschreven intimiteiten hadden. Zo vinden Reves grensdoorbrekende teksten, de identiteit die hij in de gefictionaliseerde voorstelling van zijn eigen leven aannam

én zijn individualistisch gekleurde vraag om tolerantie aansluiting bij evoluties buiten de literatuur, zoals de seksuele revolutie en de ontluikende homorechtenbeweging. De vervolgde passages in Reves werk braken taboes en brachten zo het oproer van buiten de tekst naar binnen. De persoonlijke bevrijding die Reve verbeeldde, kreeg door de publicatie een openbaar karakter. Die taboedoorbreking in de tekst veroorzaakte daardoor op zijn beurt onrust buiten de tekst, in de bredere samenleving. De casus van het ezelsproces brengt met andere woorden allerlei vormen van literair protest, oproer en verzet samen en toont hoe de dynamiek tussen maatschappij en literatuur kan werken.

De diverse interacties die onder impuls van de protestcultuur tussen de letteren en het wereldgebeuren tot stand kwamen, werden in de jaren zestig zelf als nieuw aangevoeld. Schrijvers traden in veel gevallen buiten het reservaat waarin literatuur weinig gevaarlijks kon betekenen, zonder de specifieke tradities van dat veld (de typische genres, de tropen en plotlijnen, het literaire taalgebruik en de instituten) volledig los te laten. In tegenstelling tot soortgelijke evoluties in de muziek- en kunstenwereld (zoals de protestsongs van Dylan en de happenings die de provo's op straat organiseerden) drukte het literaire oproer uit de jaren zestig echter niet meteen een stempel op het werk dat in de decennia daarna geschreven zou worden. Meer dan de helft van de teksten, auteurs en bewegingen die in dit boek aan bod komen, zijn nooit onderdeel geworden van de mainstream cultuur in de Lage Landen en ze bleven ook veelal onder de literatuurhistorische radar. Het gaat in een groot deel van de hier bijeengebrachte hoofdstukken om slecht verkopende publicaties en vergeten gebeurtenissen. Sommige van de hier besproken figuren en voorvallen, zoals het Tweede Schrijversprotest, zijn zelfs in het domein van het academische literatuuronderzoek bijna onbesproken gebleven. In deze bundel worden voorts ook enkele iconische auteurs belicht, zoals Hugo Claus en Simon Vinkenoog. Het gaat in die stukken over minder bekende feiten en onderbelichte aspecten uit hun schrijverschap.

Naast het opgraven van dat materiaal bestaat de bijdrage van dit boek erin om de bestaande inzichten over de jaren zestig te nuanceren en aan te vullen. Het confronteert de literaire bronnen uit dit tijdsvak met een grote diversiteit van meestal recente methodologieën en gaat na hoe onderzoeksthema's van deze tijd (zoals identiteitskwesties, racisme, de cross-overs tussen literatuur en popmuziek of pornografie) in de toenmalige teksten naar voren kwamen. Door de aandacht die in de sixties ging naar zaken als seksualiteit, censuur van gemarginaliseerde stemmen en dekolonisatie lijkt de periode een soort directe aanverwant van het moment waarin we ons nu bevinden. Het toenmalige medialandschap (zonder internet, zonder social media, maar wel met sterk groeiende globale massamedia), en verder het naoorlogse generatieconflict en de ongeziene economische bloei, maken van de jaren zestig uiteraard een ontegenzeglijk specifieke en historische periode die ondanks haar gelijkenissen ook op afgetekende wijze anders is.

Subculturen en protestbewegingen lijken door social media vandaag bijvoorbeeld sterker in duurzame collectieven en gemeenschappen verankerd. Er treden daardoor minder herkenbare leiders en woordvoerders op dan in de jaren zestig; het gedachtegoed wordt in deze tijd gedragen door een meer diffuse groep denkers en activisten. Schrijvers spelen nog steeds een rol in dat alles, denken we bijvoorbeeld aan Simone Atangana Bekono en Radna Fabias, die debuutbundels schreven waarin ze thema's als zwarte identiteit en racisme in een nieuwe poëtische taal belichten, of Lieke Marsman, wiens *Het tegenovergestelde van een mens* (2017) alternatieve tijdsconcepties onderzoekt die voor de klimaatzaak relevant zijn. Marsman neemt op haar website en Twitter vaak stelling in tegen bedrijven of wetsvoorstellen die verdere schade toebrengen aan het milieu.[2] Fabias heeft zich in interviews vaak terughoudend opgesteld wanneer men haar wilde opvoeren als vertegenwoordiger van 'de' Caraïbische gemeenschap of 'de' zwarte vrouw, maar ze schoof daarbij die identiteiten en de strijd die ermee verbonden is wel niet van zich af (*Klecks* 2018; Schuringa 2018). Schrijvers tijdens de jaren zestig hebben zich in veel sterkere termen gedistantieerd van activistische bewegingen (Marcel van Maele trad bijvoorbeeld op notoire wijze naar voren als 'anti-provo'). Ze sloten zich wel geregeld aan bij collectieven die zich voor een gemeenschappelijke zaak inzetten (bijvoorbeeld in het Tweede Schrijversprotest of na de inbeslagname van het tijdschrift *daele*), maar dat alles ging gepaard, zo komt uit de casussen in dit boek naar voren, met een groter ongemak. Er waren naast groepsinterventies opvallend veel eenmansacties (Roger van de Velde publiceerde bijvoorbeeld het manifest tegen zijn internering vanuit een relatief geïsoleerde positie; het merendeel van de Provohappenings in België waren het werk van één kunstenaar of van weinig samenhangende groepen). Het culturele kapitaal van het individualisme leek in de sixties veel sterker te zijn dan nu het geval is (zie ook Plateau 2016, 388-390). Studies naar wat literatuur als medium in die tijd betekende, hoe het geschreven woord en de literator zich dan in de wereld bewogen: ze blijven rijke onderzoeksonderwerpen die de eigenheden van deze tijd in perspectief zetten.

De experimentele literatuur van de jaren zestig komt natuurlijk niet voor het eerst aan bod in deze uitgave. *Oproer in de letteren* bouwt verder op inzichten uit eerdere SEL-publicaties als *Het lab van de sixties* (2015), over de toenmalige positioneringsstrategieën, en *Legendes van de literatuur* (2017), dat interviews en profielen over belangrijke neo-avant-gardistische centra en auteurs uit die periode bundelt (Bernaerts e.a. 2015; Bernaerts e.a. 2017). Ook de proefschriften van Hans Demeyer, over het lichaam in het experiment van de jaren zestig, dat van Liesbeth Plateau, over de gestencilde revolutie, en dat van Lieselot De Taeye, over de documentaire tendens in het proza, belichtten al aspecten die het literaire oproer aan bredere tendenzen in de maatschappij koppelden (Demeyer 2015; Plateau 2016; De Taeye 2021). Het doctoraatsonderzoek van Karen Van Hove, over de interacties tus-

sen pornografie en literatuur, en dat van Nele Janssens, over lyricisering in Nederlandstalig neo-avant-garde-proza, verkennen het terrein in andere richtingen.

Het boek schrijft zich dus in het bestaande academische literatuuronderzoek in. Daarnaast werpt het, net door zijn focus op literatuur, een alternatief historisch licht op de mentaliteit en sfeer die het protest aandreven en de contemporaine voorstellingen ervan ondersteunden. Het beeld dat uit de hier bestudeerde casussen ontstaat, wijkt immers enigszins af van dat in de meest populaire artistieke producten uit die tijd. Die roepen vaak een idee op van een rebelse periode waarin progressieve veranderingen op relatief succesvolle wijze tot stand kwamen, terwijl zich ondertussen een solide tegencultuur ontwikkelde. In Buelens' cultuurgeschiedenis komen talrijke voorbeelden van muziek, films en mediaproducten aan bod die dat beeld kleur geven: de iconisch geworden foto's uit het onafhankelijk wordende Afrika, de Franse en Zweedse films waarvan de protagonisten zich erotisch bevrijd voelen, de festivals die grote aantallen alternativo's deden samenkomen om naar muziek te luisteren. In een hoofdstuk met de titel 'Hoop' bespreekt Buelens het vaak als naïef gekenmerkte 'verlangen van hippies om gezuiverd van wereldse blaam een aards Eden tot stand te brengen' (Buelens 2018, 104). Het optimisme was aanstekelijk in die tijd: 'ook kritische artiesten en intellectuelen bleken uiterst gevoelig voor de illusie van het Beloofde Land' (2018, 105).

Dat vooruitgangsgeloof klinkt ook door in de teksten en acties in dit boek, maar de hoofdstukken halen tegelijkertijd de rommeligheid en beperkingen van het sixtiesoproer naar voren, de inconsistenties en onenigheid waarmee schrijvers (en ook andere betrokkenen) te kampen hadden. De typische idealen van de sixties (vrijheid van meningsuiting, antiburgerlijkheid, seksuele bevrijding) functioneren in veel gevalsstudies eerder als een provocatie of als een onbereikbare utopie, dan als een verzameling nieuwe geloofsprincipes die men daadwerkelijk probeerde in te voeren. De besproken literaire teksten en voorvallen tonen ons voorts welke gewenste veranderingen niet tot stand kwamen, welke dromen van een betere maatschappij niet in wetten of nieuwe gebruiken vertaald werden. De studie van het Nederlandstalige literaire experiment toont een directe confrontatie tussen de beoogde vernieuwing en de gevestigde waarden. De normen en instituten van het literaire veld én die van het politieke, sociale en juridische domein bleken vaak onoverkomelijk rigide te zijn. Van echt blijvende radicale omwentelingen is daardoor niet meteen sprake, althans niet op een erg directe wijze.

De bijdrages in de bundel zijn zo geordend dat de meer contextgerichte hoofdstukken vooraan staan en de meer tekstgerichte analyses achteraan. Als opener plaatst Geert Buelens de Nederlandstalige voorbeelden in een bredere, internationale context. Hij schetst in de eerste plaats hoe de Lage Landen zich verhouden tot de politieke, culturele en artistieke omwentelingen in West-Europa. Het kunstenaarsverzet

in Nederland en Vlaanderen heeft daarmee enkele kernstrijdpunten gemeen: er wordt gevochten voor autonomie, kritiek en samenwerking. In Nederland uit zich dat in de vorm van ludieke provocaties (door Provo en door studenten die het Maagdenhuis bezetten, bijvoorbeeld); in het Vlaamse protest is de communautaire kwestie niet weg te denken. Vaak staat de strijd tegen censuur, het symbool voor een repressieve staat, boven aan de agenda. Buelens wijst daarnaast ook op de diversiteit van de tegencultuur. De artistieke tak groeit volgens hem uit in drie verschillende richtingen, ook in Nederland en Vlaanderen: een commerciële, een autonomistische en een politieke avant-garde. Zo tekent zich een internationaal en toch lokaal sterk verankerd protestlandschap af.

Laurens Ham neemt in zijn bijdrage een vergeten actie met een uitgesproken lokale inbedding onder de loep: het 'Tweede Schrijversprotest' uit 1970. Zeventig auteurs uitten toen kritiek op de Nederlandse cultuurpolitiek: ze voelden zich bestolen door het bibliotheekbeleid en eisten een vergoeding voor hun werk dat uitgeleend werd. Die eis zetten ze kracht bij door een 600-tal boeken te stelen uit de Openbare Bibliotheek van Amsterdam. Ham situeert dit Tweede Schrijversprotest in een reeks van kunstenaarsacties die een artistieke agenda verbonden met sociaaleconomische eisen. In zijn bijdrage belicht hij vooral het gebrek aan eensgezindheid bij de betrokken auteurs. Door de poëticale en politieke standpunten van drie toonaangevende stemmen in het protest te analyseren, J. Bernlef, Jacq F. Vogelaar en de Zeventigers, brengt hij enkele fricties die achter de eendrachtige bibliotheekactie schuilgingen in kaart.

Stefan Wouters bespreekt in zijn hoofdstuk eveneens hoe schrijvers een rol van betekenis speelden binnen de bredere artistieke en socio-politieke context. Hij focust meer bepaald op Provo België en brengt de versnippering van de uit Nederland overgevlogen beweging in België in kaart. Een auteur als Herman J. Claeys vormde een drijvende kracht achter Provo België (samen met theatermakers en beeldende kunstenaars). Van groot belang waren ook de vele tijdschriften die verspreid werden. Het fenomeen kan natuurlijk niet enkel vanuit een louter literaire ooghoek begrepen worden. Wouters heeft oog voor de eigenheden van de Belgische context en verklaart van daaruit hoe de bijzonder succesvolle Nederlandse beweging nooit een homogene, overtuigende tegenhanger kon vinden in België.

Bart Dreesen heeft het in zijn bijdrage over een veel bekender fenomeen: protestliederen, een vorm van literatuur buiten het boek. Hij gaat na op welke thema's de kritiek – die inherent is aan dat genre – zich in het Nederlandstalige aanbod precies richtte. Daarbij springt in de eerste plaats de internationale focus van veel protestsongs in het oog: zangers keren zich tegen de raciale ongelijkheid in Amerika, tegen Vietnam en het militarisme van buitenlandse staatshoofden. Die grote aandacht voor situaties buiten Nederland en Vlaanderen, en vooral voor de VS, laat zich

verklaren door de vele vertalingen en herwerkingen in het Nederlandstalige liedjeslandschap. De bezongen problemen in het vaak Engelstalige origineel werden niet altijd naar een lokale thematiek omgezet. In de voorbeelden waarin dat wel het geval is, passeren ongeveer alle sixtiesbekommernissen de revue: men bezingt de mijnprotesten, de klimaatproblematiek, Leuven-Vlaams en keert zich tegen de machthebbers van de katholieke kerk. De algemene geest is er een van anti-elitarisme, anti-burgerlijkheid en anti-autoriteit. Opvallend genoeg is er in het genre van het protestlied ook veel plaats voor zelfkritiek.

Arnout De Cleene heeft het in zijn stuk over een literator die vanuit een geheel andere positie opereerde: hij analyseert de spreeksituatie in Roger van de Veldes pamflet *Recht op antwoord* (1969), waarmee die auteur zijn opname in de gevangenis van Turnhout bevocht. Die spreeksituatie laat zich het beste omschrijven als een exotopie, waarin spreken slechts mogelijk gemaakt wordt door het systeem dat de spreker onderdrukt: enkel door te spreken volgens de discursieve voorwaarden van het systeem zelf kan de geïnterneerde zichzelf ken- en zichtbaar maken. Via de genretheorie over het pamflet en Foucaults discoursanalyse belicht De Cleene in zijn bespreking van Van de Veldes pamflet enkele spanningen tussen psychiatrie, rechtspraak en literatuur die de jaren zestig typeerden.

Door pornografische geschriften te publiceren verzetten schrijvers zich op een andersoortige manier tegen censuur. In haar hoofdstuk focust Karen Van Hove op de specifieke manieren waarop de intrede van de commerciële pornografie een impact had op het Nederlandstalige literaire veld, dat in dit geval duidelijk over twee landen verdeeld was. Ze beschrijft hoe pornografie verzoend werd en in botsing kwam met de literaire standaarden die vooral op autonomie en esthetiek gericht waren. De bepalende interventies kwamen daarbij enerzijds van de schrijvers, die pornografische invloeden binnenlieten in hun teksten en daar in opiniestukken en essays een zeker draagvlak voor trachtten te creëren. Anderzijds speelden ook de uitgevers een erg actieve rol in de totstandkoming van de literaire, pornografische publicaties van de jaren zestig.

In de bijdrage van Ralf Grüttemeier staat de beeldvorming rond een censuurgerelateerd relletje centraal. Naar aanleiding van de satirische tekst ‘De Penisgroet’ in het tijdschrift *daele* deed de Belgische politie in 1967 een huiszoeking op verdenking van openbare zedenschennis bij redacteurs Jan Emiel Daele en Herman J. Claeys. Daele en Claeys getuigden achteraf dat het gezag buitenproportionele maatregelen genomen had: niet alleen nummers van *daele*, maar ook persoonlijke documenten waren voor onbepaalde duur in beslag genomen. Het incident lokte in literair Vlaanderen een vloed van verontwaardigde reacties uit. Literatuur- en geschiedenisstudies die de episode onderzoeken, schetsen hetzelfde beeld van een beteugelende Vlaamse overheid. Grüttemeier bemerkt echter een discrepantie tussen de voorstelling van de fei-

ten en de logica achter de reactie van de overheid. Hij onderzoekt in hoeverre het hier daadwerkelijk om een excessief repressieve actie ging, dan wel om een poging van auteurs om zich een imago aan te meten als verdedigers van artistieke (en politieke) vrijheid. Grüttemeier merkt in de voorbije vijftig jaar bovendien een toenadering op van literatuur- en cultuurwetenschappers tot de literatoren die ze onderzoeken. Zijn studie biedt dan ook niet alleen een inzicht in de strategische zelfpositionering van schrijvers in de jaren zestig, maar ook in de retrospectieve beeldvorming van die bewogen jaren.

Nele Janssens neemt de roescultuur van de jaren zestig als vertrekpunt en buigt zich over Marcel van Maele en de manieren waarop de dwarse schrijver drugservaringen in zijn roman *Kraamanijs* heeft verwerkt. In de tegencultuur werd aan drugs een bevrijdende rol toegekend. Roesmiddelen gaven toegang tot een andere beleving van de werkelijkheid: ze zouden de gebruiker onder meer in staat stellen om aan de repressieve mechanismen in de maatschappij te ontsnappen. Daarnaast konden ze mensen ook dichter bij elkaar brengen. Van Maele evoceerde de drugservaring niet in een vlot leesbaar geheel, maar liet ze de vorm van zijn teksten diepgaand beïnvloeden. Het onderscheid tussen zelf en ander en de chronologie van de gebeurtenissen in *Kraamanijs* sporen immers niet met nuchtere ervaringen daarvan; lyrische procedés als muzikaliteit en metaforisch taalgebruik versterken nog verder de suggestie van een roes.

Van Maele geniet vandaag een reputatie als cultfiguur in eerder beperkte kringen. In het stuk van Linde De Potter komt daarnaast een van dé bekendste literaire vertegenwoordigers van de jaren zestig voor het voetlicht: Simon Vinkenoog. Diens auteursbeeld is de voorbije decennia vergroeid geraakt met een hele reeks sixtiesclichés. Vinkenoog staat bekend als drugsgebruiker, onruststoker en profeet van de seksuele bevrijding, maar ondertussen is zijn werk uit die jaren wel in de vergetelheid geraakt. De Potter gaat terug naar de tekst en onderzoekt in welke mate Vinkenoog, die toentertijd de ongekroonde koning van het heteronome leek, aanknoopt bij de autonome eigenheden van het literaire veld. Ze analyseert hoe de schrijver een beroep deed op een variëteit van literaire conventies en tradities, om die vervolgens met de geest van de jaren zestig te verzoenen of dat althans te betrachten.

Kevin Absillis heeft het in zijn bijdrage tot slot over racisme. Hij behandelt meer bepaald de veranderende aandacht voor die kwestie in het Vlaamse publieke debat en zet Hugo Claus en diens literaire werk daartegen af. Anders dan in de VS, waar the Civil Rights Movement opgang maakte en zwarte schrijvers als James Baldwin en Angela Davis hun stempel drukten op het Amerikaanse zelfbewustzijn, was racisme in de jaren zestig in Vlaanderen niet erg vaak onderwerp van discussie. Claus' theaterstukken en romans geven in die context volgens Absillis blijk van een relatief vroeg engagement: er is een snelle evolutie merkbaar van exotisering naar de satirische

representatie van racistisch gedrag bij de Vlaamse kleinburger. De zwarte 'ander' komt daarbij evenwel erg weinig in beeld.

Met dit boek willen we een divers beeld schetsen van hoe maatschappij en literatuur met elkaar versneden raakten in de jaren zestig en hoe vanuit sociale veranderingen en breed gedragen maatschappelijke verlangens allerlei opvallende literaire experimenten voortkwamen. De discussies vandaag gaan veelal over hoe geslaagd of mislukt die mogen heten, maar daaruit blijkt vooral hoe sterk de echo's van het sixtiesoproer in de Lage Landen nog steeds weergalmen.

Literatuur

BEEKMAN e.a. 2005
K. Beekman & R. Grüttemeier, *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak.* Amsterdam, Athenaeum/Polak & Van Gennep, 2005.

BERNAERTS e.a. 2015
L. Bernaerts, D. de Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*, Gent, Academia Press, 2015.

BERNAERTS e.a. 2017
L. Bernaerts, B. Van der Straeten, H. Vandevoorde & T. Van Imschoot (red.), *Legendes van de literatuur: schrijvers en het artistieke experiment in de jaren zestig*, Gent: Academia Press, 2017.

BREMS 2006
H. Demeyer, *Tussen drang en belemmering. Het lichaam in de Nederlandstalige prozavernieuwing van de jaren zestig*. Gent, Universiteit Gent, 2015 [onuitgegeven proefschrift].

BUELENS 2018
G. Buelens, *De jaren zestig: een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo/Anthos, 2018.

DEMEYER 2015
H. Demeyer, *Tussen drang en belemmering. Het lichaam in de Nederlandstalige prozavernieuwing van de jaren zestig*, onuitgegeven doctoraatsproefschrift, Gent, 2015.

KLECKS 2018
'"Het tonen van minder sexy zaken als vernietiging, gebrokenheid, verdriet" – Radna Fabias over menszijn, feilbaarheid, trots en afgeprijsde bordeaux', in: *Klecks*, 12-10-2018, geraadpleegd 11-09-2020 op http://klecks.nl/2018/10/12/radna-fabias-de-regelname/.

PLATEAU 2016
L. Plateau, *Literatuur is een met stro opgezette mummie. De gestencilde revolutie in Vlaanderen tijdens de jaren zestig*. Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, 2016 [onuitgegeven proefschrift].

RUITER e.a. 1996
R. Ruiter & W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990.* Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers. 1996.

Schuringa 2018
A. Schuringa, ‘Radna Fabias’, in: *Karakters*, 10-12-2018, geraadpleegd 11-09-2020 op https://karakters.nu/gesprek-radna-fabias/

De Taeye 2021
L. De Taeye, *Tegen het verzinnen. Documentair proza in de Nederlandstalige literatuur van de lange jaren zestig*. Antwerpen/Apeldoorn, Garant, 2021.

Noten

1. Enkele voorbeelden: de tentoonstelling ‘Resist’ (27-06-2018 tot 26-08-2018) in Bozar bracht allerlei visueel materiaal over protestacties tijdens de jaren zestig samen; in *De Standaard* verscheen in mei 2018 een reeks omtrent Mei 68 waarin de erfenis van de meirevolte besproken werd; op de website jarenzestig.nl en in de gelijknamige reeks op NPO2 wordt en werd uitgebreide aandacht gewijd aan Provo en andere voorvallen waarbij de bestaande normen op rebelse wijze werden aangevallen.
2. De website van Marsman is https://www.liekemarsman.nl/; op Twitter is ze terug te vinden via @liekemarsman.

'OMDAT ZIJN WOORDEN HET WAPEN VAN HET VERZET EN DE REVOLUTIE ZIJN'

Het Belgische en Nederlandse culturele protest in internationaal verband

Geert Buelens

De bezetting van het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten/Bozar die begon op 28 mei 1968 voltrok zich vanzelfsprekend niet in een vacuüm. Ze maakte deel uit van de internationale protestbeweging die we vatten onder de noemer 'Mei 68'. Hoewel studenten en arbeiders centraal staan in deze geschiedenis, kende ze, ook buiten de Lage Landen, veel varianten en incarnaties met artiesten in de hoofdrol. Tegelijk vormde ze uiteraard ook een schakel in de lokale culturele en literaire strijd. Die strijd kende een juridische kant (tegen censuur, voor vrijheid van artistieke expressie), een poëticaal-esthetische (voor een meer experimentele, vrije, speelse cultuur) en een politieke (tegen autoritaire fenomenen als de Belgische staat, de Belgische bisschoppen en de Nederlandse 'regenten'). De verschillende gebieden waarop de strijd gestreden werd, staan niet los van elkaar. De Amerikaanse militaire interventie in Vietnam bijvoorbeeld, zou een brede coalitie van schrijvers op de been brengen. Terwijl een opmerkelijk groot deel van het westerse establishment het Amerikaanse optreden bleef steunen, trokken Nieuw Linkse nieuwlichters op met gestaalde communisten, en overlevers uit het verzet en de concentratiekampen met revolutionaire strijders voor de dekolonisatie. De westerse culturele revolutie ging veelal over seks en politiek, maar ook de kunsten en het kunstbeleid kwamen in het vizier: reproduceerden zij de bestaande machtsverhoudingen of boden ze ook minderheden, jongeren en modernisten volwaardig de kans om deel te nemen aan het artistieke debat? De bezetting van Bozar zette – geheel in lijn met de idealen van Mei 68 – in op participatie en democratisering, onder meer door te pleiten voor een geheel andere vorm van kunstonderwijs en voor het openzetten van kunsttempels, zoals Bozar, voor 'de kulturele werkers'. De bezetting speelde zich af tegen de achtergrond van het *Masscheroen*-proces tegen Hugo Claus, een rechtszaak die meteen de maatschappelijke kwetsbaarheid van de kunstenaar in de verf zette en die tijdens een Anti Censuur Protest Read In aanleiding zou geven tot opmerkelijke vergelijkingen tussen de positie van de lokale kunstenaars en die van zwarte burgers in de Verenigde Staten en de joodse bevolking tijdens de Tweede Wereldoorlog. De tegenculturele acties gingen

om zichtbaarheid, toegankelijkheid, autonomie en macht, maar ze voltrokken zich vooral ook in een bijzonder *moreel* kader waarbij, naast Vietnam, de Shoah en de zwarte Burgerrechtenbeweging belangrijke ijkpunten vormden.[1]

Internationale protestbeweging Mei 68 en de kunsten

In menig relaas over de Parijse Mei 68 wordt het begin van de beweging niet gesitueerd op universiteitscampussen, maar in de Cinémathèque, het Franse filmmuseum van de door filmmakers en de filmpers geadoreerde Henri Langlois. Toen die in februari 1968 door de overheid werd ontslagen kwam een internationale protestbeweging op gang, gingen betogende Franse cineasten de provocatie niet uit de weg en kregen ze vervolgens harde klappen van de oproerpolitie – een generale repetitie voor mei.

Tijdens de Parijse Mei werd het centrale theater Odéon bezet, wat voor literaire waarnemers als Mary McCarthy en Harry Mulisch leidde tot de meest inspirerende en vaak zelfs ontroerende episode van de hele revolte (Arendt e.a. 1995, 220; Mulisch 1972, 244). Onder het motto 'Als het parlement een burgerlijk theater wordt, moeten alle burgerlijke theaters parlementen worden' werd er inderdaad wekenlang gedebatteerd door mensen van allerlei slag. Om het in hedendaagse termen te stellen: in de Odéon braken mensen uit hun bubbel en gingen ze het gesprek aan met lieden die ze anders nauwelijks een blik, laat staan een woord waardig zouden gunnen.

In Cannes, daarentegen, werd de culturele uitwisseling bruusk tegengehouden. Onder impuls van *nouvelle vague* boegbeelden François Truffaut en Jean-Luc Godard werd op 18 mei het filmfestival aldaar stilgelegd. Solidariteit met de studenten en arbeiders stond voorop, maar sommige cineasten uit Oost-Europa vonden dat een raar manoeuvre – kunst die ondergeschikt werd gemaakt aan politiek, dat kenden ze van thuis. Waren ze daarom naar Cannes gekomen, om hun films genegeerd te zien, ten voordele van marxistisch-leninistische slogans en onderlinge geweldpleging?

Het stilleggen van het filmfestival van Cannes haalde uiteraard de wereldpers en startte een kettingreactie die de volgende maanden de ene na de andere grote culturele manifestatie in Europa zou raken. De Brusselse Koningin Elisabethwedstrijd werd niet verstoord, maar drie dagen na het bekendmaken van de winnaar begon op dezelfde plek wel de bezetting van het Paleis voor Schone Kunsten. Nog eens twee dagen later werd de Triënnale van Milaan ontregeld. Kort daarop het experimentele filmfestival van Pesaro. In Venetië zetten de ordediensten zich dusdanig krap dat de Biënnale er eind juni van start ging te midden protestacties over de al te overdadige aanwezigheid van de politie.

Ook in Kassel had men de bui al zien hangen, maar daar sprak veeleer de retoriek dan de wapenstok. In het voorwoord bij de catalogus van de vierde Documenta die begin juli in de kleine West-Duitse stad van start ging opperde Arnold Bode dat *zijn* kunstmanifestatie niet tot het establishment gerekend kon worden. In één opzicht klopte dat misschien ook wel. Waar de volgende afleveringen samengesteld zouden worden door een internationaal gerenommeerde curator (in 1972 Harald Szeemann, 10 jaar later Rudi Fuchs en nog eens tien jaar later Jan Hoet) werd de editie van 1968 gemaakt door een 24-koppige Documenta Raad. Conform het ethos van 68 golden hier dus de macht en de gedeelde inzichten van het collectief. En volgens Bode was dat, ook wat het publiek betreft, eigenlijk altijd al de kracht van de Documenta geweest; tijdens de derde editie, in 1964, ‘*schon damals*’, was de Europese jeugd naar Kassel gekomen om er het ‘eeuwigdurend gesprek over kunst en samenleving te voeren’ (Documenta 4 1968, xii/xiii); ‘eeuwigdurend gesprek’ – precies ook de frase die voor de discussies in de Parijse Sorbonne en Odéon werd gebezigd. (Onder meer Cees Nooteboom (1968, 10) sprak in die termen over wat hij in Parijs meemaakte.) De jeugd, de studenten van de kunstacademies en universiteiten, de critici én de vijanden van de Documenta zouden bepalen hoe het de kunstmanifestatie zou vergaan, aldus Bode. Tegenspraak – hét parool van 68 – stond centraal in die catalogustekst, die Bode, zoals expliciet vermeld, in de laatste weken van mei had voltooid, vlak voor de bijna fatale aanslag van Valerie Solanas op Andy Warhol en de moord op Robert Kennedy.

Halverwege juli verplaatste het zwaartepunt van de Europese cultuurzomer zich opnieuw naar Frankrijk. Het festival van Avignon bood maar wat graag een podium en een groot scherm aan een stel films dat door het voortijdig stilleggen in Cannes niet vertoond had kunnen worden, maar dat nam niet weg dat ook dit evenement geamputeerd en gepolitiseerd werd. Het gros van de door directeur Jean Vilar geplande producties ging niet door en de woede van menig toeschouwer richtte zich op centrale gast Maurice Béjart. Deze vanuit Brussel opererende choreograaf – wiens dansers nog maar enkele weken eerder de bezetters van het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten hadden vervoegd – was in ongenade gevallen omdat hij, voorafgaand aan het festival, met zijn Ballet van de XXste Eeuw te gast was geweest in het Portugal van dictator Salazar. Toen de burgemeester van de stad de spraakmakende, interraciale en immer transgressieve theatermakers van The Living Theatre verbood om met hun het naakt niet schuwende, bij wijlen orgiastische productie *Paradise Now* de straat op te gaan, kon het festival van Avignon al helemaal de verdenking niet meer van zich afschudden een samenscholing van bourgeois te zijn.

Later dat jaar kenden ook het Filmfestival van Venetië en de Frankfurter Buchmesse opstootjes, ontruimingen en handgemeen, waardoor in 1968 quasi alle grote culturele evenementen in Europa het decor werden van protest. Zoals ook Marcel Broodthaers dat jaar in zijn werk *Le drapeau noir* duidelijk maakte, de door socialisme en anar-

chisme geïnspireerde protestbeweging was een internationaal gebeuren: Amsterdam/Berlijn/Nanterre/Venetië/Parijs/Milaan en, jawel, Brussel. *Tirage illimité*!

In Nederland/in België

Elke variant voltrok zich ondanks die internationale context uiteraard ook altijd binnen heel lokale omstandigheden. De legendarische bezetting van het Maagdenhuis in Amsterdam leek het daaropvolgende jaar een verlate Nederlandse loot aan deze internationale stam te zijn, al valt deze actie wellicht beter te begrijpen als een door verse studentenenergie opgeladen invulling van wat door Provo al enkele jaren eerder in gang was gezet in de Nederlandse hoofdstad: speelse en doelbewust ongehoorzame verstoringen van de regenteske lokale bestuursstijl. Misschien nog betekenisvoller waren de omwentelingen in de toen nog katholieke bolwerken Nijmegen en Tilburg. In Brabant leek – conform de internationale tegenculturele mores – een instituut te ontstaan dat op marxistische leest was geschoeid: in de lente van 1969 kladden onbekende activisten 'Karl Marx Universiteit' op de gevel van de hogeschool van Tilburg. De actie is een variant van waar Hugues C. Boekraad en Michel J. van Nieuwstadt van de Kritische Universiteit Nijmegen in oktober 1968 op hadden aangedrongen in *Aantekeningen voor een Radenuniversiteit* – geen academisch bedrijf in het teken van efficiëntie (zoals bepleit in het officiële rapport Maris van de Nederlandse Academische Raad), maar een universiteit die autonomie, kritiek en samenwerking centraal stelt, conform de centrale idealen van 68.

In menige terugblik op Mei 68 wordt beklemtoond hoezeer de Belgische revolte beschouwd kan worden als de cruciale prelude op de federalisering van het land. In die versie van de geschiedenis vormt 'Leuven Vlaams' de logische universitaire pendant van de eerder in het decennium vastgelegde taalgrens. Anders gezegd: door het wettelijk vastleggen van het Nederlands als de officiële taal ten Noorden van die grens was de aanwezigheid van een Franstalige afdeling in Leuven een anomalie, eigenlijk zelfs onwettig. De Leuvense protesten leidden in januari 1968 tot de val van de regering Vanden Boeynants, waarna in 1969 de Belgische christendemocratische partij splitste in een Franstalige partij (PSC) en een Vlaamse (CVP) en de regering onder leiding van Gaston Eyskens de effectieve federalisering van het land inzette. Mei 68 geldt in die visie als een beslissende fase in de ontmanteling van het unitaire België.

De bezetting van Bozar is in dat licht dubbel interessant. Ze begon immers terwijl in het gebouw de zogenaamde Nederlandse Dagen bezig waren, een Groot-Nederlands cultureel festival onder de hoge bescherming van Koning Boudewijn en Koningin Juliana. Het was echter allerminst de bedoeling van de bezetters om deze symbolische culturele aanwezigheid van de Vlamingen in Brussel te verstoren. Zeer integendeel. Journalist Guido Fonteyn benadrukte in zijn stuk over de bezetting voor *Gazet van*

Antwerpen dat de veelal Franstalige aanstokers van de bezetting "nog op zoek zijn gegaan naar een aantal Vlamingen kandidaat-bezetters, dit om een eventuele beschuldiging te weren als zou de manifestatie door franstaligen zijn opgezet, met de uitsluitende bedoeling de 'Nederlandse dagen' te boycotten" (Fonteyn 1968b). In zijn dagboeknotities over de bezettingsdagen vermeldt Daniël Robberechts vergelijkbare ingrepen van nota bene Marcel Broodthaers. Roel D'Haese, Marcel van Maele, twee medewerkers van het tijdschrift *daele* en Robberechts zelf werden als voorpost naar het Paleis voor Schone Kunsten gestuurd (Robberechts 1987, 186). En toen voltrok zich iets merkwaardigs. Nu ze samen de belangrijkste kunsttempel van het land bezetten (nu ja, een hal in die tempel) begonnen sommige Franstalige artiesten voor het eerst te beseffen hoe problematisch hun antiflamingantisme eigenlijk was. Hoe pijnlijk was het dat ze veelal geen woord begrepen van de tussenkomsten van hun Vlaamse landgenoten? Van de weeromstuit bleken veel van de Nederlandstalige teksten die tijdens de bezetting circuleerden door Franstaligen gemaakt – "bij het belachelijke af ontroerend" aldus Robberechts (1987, 187). Maar ook voor de Vlamingen was het wennen om de bezette ruimte te delen met landgenoten die ze niet of nauwelijks kenden; de perfect tweetalige Robberechts merkte meermaals op hoezeer Vlamingen geneigd waren zich af te zonderen wanneer Franstaligen aan het woord waren (1987, 187 en 190). Anders gezegd: de culturele splitsing – en zo je wil: federalisering – van het cultuurleven was op de bezette vloer van Bozar te voelen, lang voor hij politiek en institutioneel een feit werd. Tegelijk probeerden vertegenwoordigers van beide taalgemeenschappen samen actie te voeren.

Enjeu: voor een speelse, vrije cultuur

Tot de gecanoniseerde en ook in dit boek besproken wapenfeiten van de Vlaamse literaire tegencultuur behoren de zaak *Masscheroen*, de Penisgroet en de Antwerpse en Brusselse anticensuuravonden uit het voorjaar van 1968. Vandaag wordt wel eens beweerd dat de vrijheid van meningsuiting en van artistieke expressie hoekstenen vormen van de westerse beschaving, maar als dat zo is, dan is die beschaving nauwelijks een halve eeuw oud, want in de jaren zestig moest ze nog volop worden bevochten op soms ontstellend repressieve regimes, ook in West-Europa.

De strijd tegen censuur stond tijdens Mei 68 dus ook internationaal op de agenda. Zo was de afschaffing van censuur punt 4 van het handvest dat in die dagen werd opgesteld door de Staten-Generaal van de Franse Cinema, 'gegroeid uit een volks- en protestbeweging die strijdt tegen de bestaande economische, sociale en ideologische orde, die van het kapitaal, beschermd door het Staatsapparaat' (vertaald naar kaderstuk in Martin 1968).

Censuur vormde de culturele pijler van de repressieve, vaak zelfs autoritaire staat waartegen Mei 68 zich richtte. Dat de pro-Langlois betogers in februari, net als de

Parijse studenten in mei, door de ordetroepen in elkaar werden geslagen paste helemaal in het beeld: dit was een patriarchale maatschappij die 'Wie Niet Horen Wil, Moet Voelen' als opvoedingsstrategie placht te hanteren jegens elke burger die enigszins uit de pas liep.

Ook al bestond er in België vrijheid van drukpers en was er geen sprake van preventieve censuur (zie de bijdrage van Ralf Grüttemeier in dit boek), door het in beslag nemen van als obsceen beschouwde publicaties en het verbieden van films trad de Staat wel degelijk op als een soort censor. In haar boek *Censuur, het veelkoppige monster* (1969) gaf Gerda Schmook-Dieltiens een overzicht van kwesties die in de jaren zestig in dat opzicht opzien hadden gebaard in het land, of dan toch bij het artistiek-progressieve volksdeel. Films van Ingmar Bergman en Vilgot Sjöman werden in sommige steden verboden, bladen als *Playboy* en *Hitweek* en erotische tekeningen van Walter De Buck in beslag genomen en buitenlandse tijdschriften als *Plexus* en *Pardon* mochten niet worden ingevoerd.

Het waren alle neveneffecten van de seksuele revolutie, koortsverschijnselen, die aangaven dat de absorptie van nieuwe normen en waarden zich niet vanzelf voltrok. Naakte lichamen – van mannen zowel als vrouwen – bleken het meest aanstootgevend, zoals Hugo Claus mocht ervaren, maar evenzo Yoko Ono, Anthony (Tony) Cox en Jean-Jacques Lebel die bij verstek tot respectievelijk drie, drie en zeven maanden gevangenisstraf werden veroordeeld voor hun activiteiten tijdens het vierde festival van Knokke in december 1967 – iets wat toen nog wel de internationale *counterculture* pers haalde, maar vandaag nauwelijks een voetnoot is in de geschiedenis van Ono en de andere betrokkenen.[2]

Lebel en Ono waren weliswaar prominente kunstenaars, maar dat waren ze vooralsnog enkel binnen Fluxus en andere avant-gardegroeperingen die pas jaren later breed gerespecteerd zouden worden voor hun normdoorbrekende happenings. In *Het Parool* kon Ono op basis van haar 'blote bipsen'-film *Nr 4* al in 1967 op steun rekenen (Oolbekkink 1967), maar nog op 10 juni 1968 had *Gazet van Antwerpen* het over 'de Japanner Yoko Ono' (blijkbaar dacht men met een man te maken te hebben) – een formulering uit een artikel over de bezetting van Bozar waar protesterende studenten, kunstenaars en als 'Nederlandse provo's' geïdentificeerde activisten op 8 juni het zogenaamde Speelfeest kleurden en er fel werd geprotesteerd tegen alle veroordelingen.

De zaak *Masscheroen* wordt veelal als een Belgische of Vlaamse culturele aangelegenheid beschreven, maar ze maakte – via de aanwezigheid van de Britse avant-gardedichter Bob Cobbing in Claus' naakte Heilige Drievuldigheid en door de optredens van Lebel, Ono en Cox op hetzelfde *EXPRMNTL* festival in Knokke waar *Masscheroen* werd opgevoerd – wel degelijk deel uit van de internationale tegencultuur. En dat gold ook voor de bezetting van Bozar, want dat die zich voltrok tijdens het proces tegen Claus, Ono, Cox en Lebel was bepaald geen toeval.

Tegelijk illustreert deze hele episode ook hoe dubbelzinnig die tegencultuur in dat opzicht was. Prominent tijdens de bezetting was de slogan: "Dit kunstmonument moet het bezit worden van het volk, het is op het ogenblik in het bezit van de bourgeoisie". Bij die bourgeoisie werd in dit verband dus zeker ook het gerecht geschaard, beheerders van de goede zeden en de goede smaak. Maar in zijn uiterst kritische bespreking van de tweede anticensuuravond – in Bozar, een week voor de bezetting begon – stelde Guido Fonteyn niet alleen dat de literati veelal niet verder kwamen dan arrogante 'alleenspraken van boze jongetjes' (Fonteyn 1968a), hij merkte ook dat op het einde van het evenement door een meisje in minirok geflyerd werd voor *Partner,* het nieuwe maandblad boordevol dingen 'die u niet missen kunt: meesterlijke kortverhalen, de beste films [...], de meest opwindende auto's, de mooiste vrouwen. Voor mannen met de tintelende smaak van champagne. Het pijlsnelle optrekken van racewagens'. Er zijn vele voorbeelden van te vinden in de Europese cultuur van de late jaren zestig, maar zelden werd het zo scherp opgemerkt als Fonteyn hier deed: 'Wat heeft dat met censuur te maken?,' schreef hij, en hij voegde er de retorische vraag aan toe welke maatschappij er dan wel rot mocht zijn. Onder de noemer van de seksuele bevrijding, werd hier inderdaad een nieuw hoofdstuk in de consumptiemaatschappij en de exploitatie van de vrouw geopend.

Next Stop: Vietnam

De tegencultuur was uiteraard nooit één en ondeelbaar, maar in de late jaren zestig leek ze in drie verschillende richtingen te versplinteren: er was een club die geld had geroken, een stroming die het bovenal om artistieke exploratie en bevrijding leek te gaan en een fractie die steeds extremer politiseerde. Die eerste variant kon onder meer in Amsterdam worden aangetroffen waar al snel een wereldberoemde sexploitatiescene ontstond (Buelens 2018b). Peter J. Muller ontpopte er zich van boegbeeld van het alternatieve jongeren- en muziekblad *Hitweek* tot de baas van een klein pornoimperium. De tweede en derde variant waren volop aan te treffen tijdens de discussies op de eerder besproken kunstmanifestaties. Ook enkele maanden eerder, tijdens het festival van Knokke, waren de spanningen tussen de min of meer autonomistische en de politieke avant-garde volop aanwezig.

Weliswaar werden er – zowel in het gewraakte stuk *Masscheroen* als tijdens de spontane happening van Lebel en Ono – naakte mannen aan het publiek getoond en was deze manifestatie dus minder seksistisch dan in die dagen de norm was, toch was een deel van de aanwezigen ontgoocheld door wat ze in dit door de alom gerespecteerde Brusselse filmmuseumdirecteur Jacques Ledoux opgezette mekka van de contemporaine avant-garde hadden aangetroffen. Dat gold in bijzondere mate voor een stel Duitse filmstudenten dat uit Ulm en West-Berlijn naar de Belgische kust was gekomen.[3] Filmbeelden van Naim June Paik-medewerker Jud Yalkut en foto's van Virgi-

nia Leirens en Ed van der Elsken tonen protestacties tegen de politieke passiviteit en nietszeggendheid van wat in Knokke werd vertoond. De later zeer vooraanstaande avant-gardefilmmaker Harun Farocki behoorde bij de manifestanten, maar ook filmstudent Holger Meins die zich korte tijd later zou aansluiten bij de Rote Armee Fraktion en die in november 1974 na een hongerstaking zou overlijden in een West-Duitse gevangenis. Escapisme – dat was de kern van hun kritiek jegens het in Knokke vertoonde. Hun papieren protestborden droegen teksten als 'Assez filmer pour ne rien dire!' en 'Pour oublier le Vietnam évasion à Knokke!'

De oorlog in Vietnam moest toen nog zijn meest bloedige fase ingaan, maar het conflict beroerde de gemoederen tot ver buiten de landen (de Verenigde Staten, Noord- en Zuid-Vietnam en hun respectieve bondgenoten) die er rechtstreeks bij waren betrokken. Vietnam groeide in deze jaren uit tot het brandpunt van de contestatiecultuur; schrijvers, muzikanten en andere artiesten behoorden tot de meest zicht- en hoorbare categorie tegenstanders. Zij maakten de liedjes ('Welterusten mijnheer de President', 'I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag', 'War'…) die volop werden meegezongen; zij (Hugo Claus, Erich Fried, Allen Ginsberg, Mary McCarthy, Susan Sontag, Peter Weiss...) schreven gedichten, toneelstukken en reportages die informeerden, opinieerden en protesteerden. In 1966 al gaf de nochtans bepaald niet politieke dichter Patrick Conrad met de openingsverzen van *Een pop van Patrick Conrad met Pola Negri in de rol van Eleonora* aan hoezeer de oorlog in Zuidoost-Azië een stilaan alles opslorpende obsessie was geworden: "Alles dus ook dit / speelt zich af in / Viët-Nam".

De internationale coalitie die zich tegen de Amerikaanse inmenging in Vietnam keerde werd allengs breder, maar in de meeste landen werd de kern gevormd door groeperingen die aanvankelijk een ander objectief hadden: de zwarte burgerrechtenbeweging, de strijders van de dekolonisatie, de anti-atoombompacifisten, de beijveraars van seksuele hervorming en de voor een vrijere en kritischere universiteit militerende studenten. De strijd tegen het imperialisme, voor de vrede, tegen racisme en voor zelfbeschikking leek in Vietnam zijn ultieme culminatiepunt te hebben gevonden. Ook in de Nederlandse literatuur en cultuur zijn deze tendensen terug te vinden. Holocaustoverlevers Marga Minco, Lizzy Sara May en Greet van Amstel zetten zich in voor Vietnam, naast het Amsterdamse tegenculturele boegbeeld Simon Vinkenoog en liberale wereldburger Cees Nooteboom. Oude (Theun de Vries) en nieuwe communisten (Harry Mulisch) streden zij aan zij met de Nieuw Linkse Han Lammers, de neomarxist Jacq Firmin Vogelaar en de radicale studentenleider Ton Regtien. Prominente Vijftigers als Campert, Claus en Elburg en Zestigers Schippers en Bernlef hoorden erbij, maar ook auteurs als Jan H. de Groot, Sonja Prins en Jef Last, die zich al sinds het interbellum inzetten voor pacifisme en de zwarte beweging, en de Surinaamse dichter Michael Slory, die de oorlog in Vietnam presenteerde als een dekolonisatiestrijd helemaal in de lijn van de bevrijding van Afrika (met Patrice

Lumumba als iconisch geofferde) en Latijns-Amerika (waar Che Guevara die rol vervulde). Ook de jonge Vlaamse promovendus Ludo Abicht, in Amerika zelf actief in burgerrechtenbewegingen, verbond in zijn dichtwerk de strijd van Che met Black Power en Vietnam; zijn Vlaamse nieuw-realistische generatiegenoten Wim Gijsen, Rob Goswin en Leopold M. van den Branden voegden aan de contestaire mix de seksuele revolutie, de erfenis van het christendom en de kapitalistische cultuurindustrie toe. Wie bevrijdt, wie knecht? Dat waren de centrale vragen. Niet altijd werden die kwesties ook poëticaal vertaald. Er werd over Vietnam in traditionele vormen gedicht (Jef Last, Peter van Steen), maar ook in visuele gedichten (Paul De Vree).

De meest experimentele bijdrage was wellicht ‘Onpersoon in Lilliputland’ van Sybren Polet, afgedrukt in *Schrijvers voor Vietnam*, 1970, en een jaar later ook opgenomen in zijn bundel *Persoon/onpersoon*. Polet ontwerpt een (titel)personage met een eigen wereld maar verwerkt ook – zoals Van Ostaijen deed in *Bezette Stad* (1921), een andere oorlogscollage – een opmerkelijke hoeveelheid droge feiten in zijn gedicht, om vervolgens tot de conclusie te komen: ‘De kosten van een dode Vietnamees stijgen / met de kosten van het levensonderhoud / van de amerikaanse soldaat in Vietnam’ (Schrijvers 1970, 71). Hoe meer er geïnvesteerd wordt in het welzijn van de Amerikaanse soldaat, hoe hoger, verhoudingsgewijs, het door het Pentagon geïnvesteerde bedrag per gedode vijandelijke soldaat – een venijnige relativering van een kapitalistisch geloofspunt dat extra investeringen leiden tot verhoogde efficiëntie, maar bovenal, uiteraard, een illustratie van het cynisme dat elke oorlog kenmerkt maar deze tussen het rijkste land ter wereld en een derdewereldregio in wel zeer extreme mate. Vooruitgangskritiek, anti-imperialisme en documentatiedrift – ook dat was Mei 68.

Institutionele kritiek

Vast debatnummer in het herdenkingsjaar 2018 was of al die revoltes eigenlijk wel iets hebben opgeleverd. Wat de kunsten betreft lijkt dat me echter geen discussiepunt. 1968 is de prelude voor de *institutionele* strijd die in 1969 binnen en buiten ons taalgebied op fundamentele manier werd gevoerd en die veelal niet zonder gevolgen is gebleven.

1969 was het jaar dat Aktie Tomaat het Nederlandse theater opschudde in wat misschien beter als Aktie Rookbom de geschiedenis in was gegaan. Geheel conform de zogenaamd ludieke wijze waarop bentgenoten van Provo in 1966 de wereldpers hadden gehaald door een rookbom te gooien tijdens de koetsrit van Beatrix en Claus, verstoorden theaterstudenten in 1969 opvoeringen die zij als oubollig en elitair beschouwden. In de klassieke muziek voltrok zich een variant met de Notenkrakersactie – onder leiding van enkele van de componisten die in datzelfde jaar met Claus

en Mulisch het revolutionaire werk *Reconstructie* maakten – Peter Schat, Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg en Willem Breuker. Deze revoltes draaiden om esthetische kwesties (wie speelt wat, hoe en waarom?), maar onvermijdelijk ook om geld. De makers waren immers zelf belanghebbenden.

Die financiële kwesties werden datzelfde jaar ook heel expliciet op tafel gelegd. In de kunstwereld heerste ontevredenheid over de nieuwe Beeldende Kunstenaars Regeling (de BKR) en onder meer Bob Bonies, Frans van Bommel en Ernst Vijlbrief organiseerden, een maand na de bezetting van het Maagdenhuis, een bezetting van de Nachtwachtzaal in het Rijksmuseum. Ook in de literaire wereld rommelde het in die jaren, zoals in de bijdrage van Laurens Ham aan dit boek valt te lezen.

In de Verenigde Staten werd in 1969 zowel vanuit feministische als zwarte hoek het tentoonstellingsbeleid van grote instellingen als het Metropolitan en Whitney Museum op de korrel genomen. In haar 'Maintenance Art Manifesto' vertaalde Mierle Ukeles die kritiek op onnavolgbare wijze in haar kunstpraktijk: aangezien vrouwen in de maatschappij alleen maar goed waren om de boel op te ruimen na de revolutie en – in de kunstwereld – het museum schoon te maken, maakte ze daar haar *act* en (kunst)werk van. Als Maintenance Artist ging ze de trappen van musea schoonschrobben en vitrines afstoffen – activiteiten die stilzwijgend aan vrouwen worden toegewezen, die veelal niet of nauwelijks worden gehonoreerd, maar waarzonder niets zou functioneren.

Ook in de Belgische context was er sprake van institutionele kritiek. In zijn *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* deconstrueerde Marcel Broodthaers – als de geestelijke kleinzoon van Marcel Duchamp – het museum zoals het zich in de naoorlogse jaren had ontwikkeld tot een uiterst mercantiele, op PR en bekende namen gerichte lege doos. Broodthaers' project was institutioneel, maar in wezen een verdediging van de autonome kunst. De Nederlandse actievoerders leken zich in hun institutionele kritiek vooral te richten tegen de burgerlijke kunst – wat in zekere zin ironisch (of misschien zelfs hypocriet) genoemd kan worden, aangezien die burgers via hun belastinggeld geacht werden de nieuwe kunstenaars- en schrijversstatuten financieel mogelijk te maken.

Hun Amerikaanse generatiegenoten ging het in hun institutionele kritiek niet zozeer om esthetische of financiële kwesties, maar om representatie: waarom werden er zo weinig zwarte en vrouwelijke kunstenaars tentoongesteld? Wat betekende het wanneer curatoren zich nadat die vraag was gesteld telkens weer verscholen achter het etiket 'kwaliteit'? Vijftig jaar later woedt dat debat opnieuw volop. Vernieuwing in literatuur en kunst lijkt veel minder dan toen om vormexperimenten te gaan, maar om inclusiviteit. Net als in 1968 is de slogan vandaag "Kunst is van iedereen". Maar deze keer bewegen musea en uitgeverijen mee. Een beetje, dan toch. De strijd is nog niet gestreden.

Bibliografie

ANONIEM 1968

[anoniem], 'Kunstenaars "speelden" niet te Brussel. Paleis voor Schone Kunsten nog steeds bezet', in: *Gazet van Antwerpen*, 10-06-1968.

ARENDT e.a. 1995

H. Arendt & M. McCarthy, *Between Friends: The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy, 1949-1975*. New York, Harvest Books, 1995.

BEEKS 2010

S. Beeks, 'Naakt protest van Hugo Claus: een reconstructie van de zaak "Masscheroen"', in: *Zacht lawijd*, 9, 2, 2010, 2-31.

DE BOODT e.a. 2018

K. De Boodt & P. Dujardin, 'The Artist Says "We" (and then again "I"). On the Public Perception of the Occupation of the Centre for Fine Arts', in: C. Eyene e.a. (red.), *Resist! The 1960s Protests, Photography and Visual Legacy.* Tielt/Brussel, Lannoo, 2018, 226-244.

BUELENS 2018a

G. Buelens, *De jaren zestig: een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo/Anthos, 2018.

BUELENS 2018b

G. Buelens, 'Met gouden oren: beeldvorming over Amsterdam als stad en symbool in de jaren 60', in: *Amsterdam Magisch Centrum. Kunst en tegencultuur 1967-1970 – Stedelijk Museum Amsterdam*, 16-08-2018, geraadpleegd 14-07-2020 op https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/met-gouden-oren

CONRAD 1966

P. Conrad, *Een pop van Patrick Conrad met Pola Negri in de rol van Eleanora*. Sint-Amands-aan-de-Schelde, Monas, 1966.

DOCUMENTA 4

Documenta 4: Kassel 1968, 27. Juni-6. Oktober 1968. Kassel, Druck + Verlag GmbH, 1968.

FONTEYN 1968a

G. Fonteyn, 'Saaie anti-censuuravond te Brussel. Happening bleef uit', in: *Gazet van Antwerpen,* 22-05-1968.

FONTEYN 1968b

G. Fonteyn, 'Brussel "bezette" stad. Permanent artiestensekretariaat in PVSK?', in: *Gazet van Antwerpen*, 6-06-1968.

GARCIA BARDON 2013

X. Garcia Bardon, 'EXPRMNTL: An Expanded Festival. Programming and Polemics at EXPRMNTL 4, Knokke-le-Zoute, 1967', in: *Cinema Comparat/ive Cinema*, 1, 2, 2013, 53-64.

LIUCCI-GOUTNIKOV 2018

N. Liucci-Goutnikov (red.), *Jean-Jacques Lebel.* Parijs, Centre Pompidou/editions dilecta, 2018.

VAN MAELE 1966
M. van Maele, *De veroordeling van marcel van maele gevolgd door: een verrassende vrijspraak*. Brugge, Sonneville, 1966.

MARTIN 1968
M. Martin, 'Du rêve à la réalité. Aux États généraux du Cinéma', in: *Les Lettres françaises*, 1235, 7-06-1968 tot 12-06-1968, 13.

MULISCH 1972
H. Mulisch, *De toekomst van gisteren: Protokol van een schrijverij*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

NOOTEBOOM 1968
C. Nooteboom, *De Parijse beroerte*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1968.

OOLBEKKINK 1967
H.J. Oolbekkink, 'Pleidooi voor een subsidie', in: *Het Parool*, 1-03-1967.

ROBBERECHTS 1987
D. Robberechts, *Dagboek '66-'68*. Leuven, Kritak, 1987.

SCHMOOK-DIELTENS 1969
G. Schmook-Dieltiens, *Censuur, het veelkoppige monster.* Brugge, Sonneville, 1969.

SCHRIJVERS 1970
Schrijvers voor Vietnam. Teksten gelezen op 15 mei 1970 in Frascati te Amsterdam. Amsterdam, Van Gennep/De Bezige Bij, 1970.

VOS e.a. 1988
L. Vos, M. Derez, I. Depraetere & W. Van der Steen, *Studentenprotest in de jaren zestig. De stoute jaren.* Tielt, Lannoo, 1988.

NOTEN

1. Deze tekst verwijst met 'Mei 68' naar de culturele, politieke en sociale revolte, die zich niet tot de maand mei van 1968 beperkte. Dit hoofdstuk herneemt feiten en interpretaties uit Buelens 2018a en maakt voor de beschreven manifestaties gebruik van contemporaine persberichten uit *Gazet van Antwerpen*, *L'Express*, *Les lettres françaises*, *Paris Match*, *Der Spiegel* en *Leeuwarder Courant*. Voor gegevens over het internationale studentenprotest wordt ook geput uit Vos e.a. 1988 en voor de bezetting van Bozar uit De Boodt e.a. 2018. Voor de zaak *Masscheroen*, zie Beeks 2010. Dit stuk ontleent zijn titel aan Van Maele 1966, 13.

2. De catalogus van de tentoonstelling *Jean-Jacques Lebel, L'Outrepasseur* (Centre Pompidou, Parijs, 2018) vermeldt wel Lebels activiteiten in Knokke, maar niet de juridische nasleep. De zaak kwam wel aan bod in de rubriek 'The Constant Flux' in nummer 34 (28-06-1968 tot 11-07-1968) van het Britse tegenculturele tijdschrift *The International Times*.

3. Deze passage put uit Garcia Bardon 2013 en de documentaire *Exprmntl* (2016) van Brecht Debackere.

Sluit de rijen

Botsende cultuurpolitieke visies tijdens het Tweede Schrijversprotest (1970)

Laurens Ham

Op 13 januari 1970 stalen zeventig auteurs zo'n 600 boeken uit de Openbare Bibliotheek op de Amsterdamse Keizersgracht. Ze namen de werken mee naar Rijswijk, waar ze werden gedeponeerd in de hal van het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM). Daarmee wilden ze hun eis van het bibliotheekleenrecht kracht bijzetten: schrijvers moesten, vonden ze, voortaan vergoed worden voor bibliotheekuitleningen omdat het groeiend aantal uitleningen anders voor inkomstenderving zorgde.

Een ruige tegenculturele actie? Spontaan kon je haar in elk geval niet noemen. Twee fotografen waren erbij om alles vast te leggen, en niet de minsten: Nico van der Stam, vooral bekend als popfotograaf voor jongerenbladen als *Hitweek* en *Twen*, en Eddy Posthuma de Boer, die al sinds de jaren vijftig vaak schrijvers fotografeerde (*Weggeboekt* 1970, 64). Ook een verslaggever van omroep VPRO was erbij en maakte er meteen een televisie-item van.[1] De kranten werden eveneens onmiddellijk ingeseind, zodat avondkranten als *De Tijd* en *Nieuwsblad van het Noorden* al diezelfde dag over de actie konden schrijven (*De Tijd* 1970b; *Nieuwsblad van het Noorden* 1970a). De bibliotheek en het ministerie werden niet overvallen: actievoerster Annie M.G. Schmidt overhandigde tijdens de invasie een brief aan de bibliotheekdirecteur om het doel van de actie uit te leggen, en Ed. Hoornik, vanuit wiens huis de stoet schrijvers naar de Keizersgracht was getrokken, had het Ministerie diezelfde dag van de komst van de schrijvers op de hoogte gesteld. In de wat ironisch getoonzette verslagen van 'Hopper' (pseudoniem van Nico Scheepmaker) en Alfred Kossmann werd dan ook de keurigheid van de actie benadrukt. Hopper interpreteerde de strakke voorbereiding als een les die door artistieke actievoerders geleerd was: eerdere '"tomaat-acties" (zoals ik ze nu maar even, alles op één hoop vegend, zal noemen)' waren onvoorbereid, niet humorvol genoeg of slecht getimed geweest (Hopper 1970; Kossmann 1970). Dat werd nu ruimschoots goedgemaakt met een actie die moest bewijzen hoe eensgezind Nederlandse schrijvers zich tegen onrechtvaardig beleid keerden.

Met 'tomaat-acties' doelde Hopper op de grote hoeveelheid kunstenaarsacties die sinds 1969 waren uitgevoerd. De onrust begon in mei 1969 toen binnen de uitgespro-

ken activistische kringen van de Beroepsvereniging van Beeldend Kunstenaars (BBK) 'permanente actie' werd aangekondigd, wat uiteindelijk onder meer resulteerde in het meermaals bezetten van de Nachtwachtzaal in het Amsterdamse Rijksmuseum. Minstens evenveel persaandacht was er voor twee protesten van andere kunstenaarsgroeperingen: Aktie Tomaat (het gooien van tomaten, een rookbom, roomsoezen en rotte eieren tijdens theatervoorstellingen door theatermakers) en Aktie Notenkraker (het geratel, gefluit en de andere verstorende geluiden door studenten, muzikanten en componisten in het Amsterdamse Concertgebouw). Het rommelde kortom in de Nederlandse kunstwereld, zowel artistiek als politiek gezien. De genoemde acties waren immers zowel gericht op vernieuwingen van de kunstpraktijk als op beleidsveranderingen: kunstenaars eisten meer ruimte voor vernieuwende kunst, ook via een ruimhartiger subsidiestelsel voor avant-gardistisch werk, én meer inspraak in de cultuurpolitiek. De schrijvers konden niet achterblijven en sloten zich vanaf januari aan bij de algehele sfeer van contestatie in de Nederlandse kunstwereld.

Toch lijkt er bij nader inzien ook een kloof te gapen tussen de componisten, de theatermakers en beeldend kunstenaars aan de ene kant en de schrijvers aan de andere. In de eerste plaats was dat een leeftijdskloof. Aktie Notenkraker werd uitgevoerd door een groep dertigers, onder wie Louis Andriessen en Peter Schat. Ook bij de beeldend kunstenaars ging het veelal om mensen van rond de dertig, die soms – zoals in het geval van actiecomitélid Ernst Vijlbrief – een recente provogeschiedenis achter de rug hadden. Een aantal van de leidende Tomaat-actievoerders (Lien Heyting en Ernst Katz) waren zelfs pas in de twintig: ze waren nog niet lang daarvoor aan de toneelschool begonnen (Zonneveld 1994). De schrijvers echter vertrokken vanuit het huis van Ed. Hoornik (59) en Mies Bouhuys (43) en hadden naast de jonge actieleider J. Bernlef (32) ook Simon Carmiggelt (56), Schmidt (58) en zelfs Henriëtte van Eyk (73) in de gelederen. Daarnaast kon de groep schrijvers-actievoerders qua politiek radicalisme niet tippen aan de andere kunstenaarsgroepen: terwijl veel jonge componisten en beeldend kunstenaars marxistisch geïnspireerd waren, kon dat van auteurs als Hoornik, Carmiggelt en Schmidt niet worden gezegd. Een derde verschil school in de agenda van de actievoerders: de schrijvers pleitten wel voor een ander subsidiestelsel, maar stonden zeker niet allemaal een vernieuwende kunstpraktijk voor. Daarmee hing nog een vierde kwestie samen: bij de schrijvers ging het veelal niet om aanstormende talenten die hun naam in de kunstwereld nog moesten verdienen, terwijl dat zeker bij de theatermakers en componisten wel het geval was: sommige van de genoemde namen waren literaire kanonnen, die deels ook institutionele machtsposities in handen hadden.

De protesterende schrijvers vormden kortom een wat eigenaardige groep, waarin rijp en groen, machtig en onmachtig samen optrokken. Hoe eensgezind waren de schrijvers eigenlijk in hun tegenculturele engagement? Wie dieper doordringt in de talloze debatten over literatuurbeleid en -beoefening die in en kort rond 1970 in het spoor

van de genoemde bibliotheekactie gevoerd werden, ziet dat schrijvers het maar moeilijk eens konden worden. Zo bezien was de strakheid van de bibliotheekactie een façade, die diepe meningsverschillen maskeerde waar het de opvattingen over poëtica's en over (cultuur)politiek betrof.

Schrijversprotesten in de literatuurgeschiedschrijving

In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik de acties rond 1970-1971 het 'Tweede Schrijversprotest' noemen, zoals gebruikelijk. 'Gebruikelijk' is overigens relatief: de hoeveelheid literatuur over deze actie is op één hand te tellen. Naast een aantal beknopte digitale bronnen (Droog 2015; Weijts 2018) bestaat er één recentere studie die er substantiële aandacht aan besteedt: *Geen vogel kan van louter fluiten leven* (Micheels 2006, 171-185). Dat cultuurhistoricus Pauline Micheels uitvoerig op het protest ingaat, is niet verwonderlijk: haar boek is een geschiedenis van honderd jaar Vereniging van Letterkundigen (VvL), de schrijversbelangenvereniging die het voortouw nam in de actie.

Letterkundigen besteedden echter niet tot nauwelijks aandacht aan de actie. Zo wordt het Tweede Schrijversprotest niet besproken in relatief recente literatuurgeschiedenissen als *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (1993, tweede druk 1998), Ruiter en Smulders' *Literatuur en moderniteit* (1996) en Vaessens' *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* (2013), al hebben alle drie de boeken veel oog voor politieke en institutionele aspecten (Schenkeveld-Van der Dussen 1998; Ruiter e.a. 1996; Vaessens 2013). Ook in Sander Bax' *De taak van de schrijver* (2007), een ten dele cultuurhistorische benadering van de literatuur tussen 1968 en 1985, komt het protest niet voor, net als in Wouter de Nooys publicaties over schrijvers in de jaren zeventig (De Nooy 1993; De Nooy 2006). Het oudere *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971* (1973) bevat alleen schrijversportretten en vermeldt de acties ook niet (Fens e.a. 1973). Hugo Brems wijdt in de 792 pagina's van *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) welgeteld één bijzin aan het protest: 'na een volgende golf van schrijversacties in 1970 werd de subsidie [van het Fonds voor het Letteren, LH] aanzienlijk verhoogd en werd het bestuur van het Fonds hervormd om de werking efficiënter en onafhankelijker te maken' (Brems 2006, 251).

Brems spreekt terecht van een 'golf van schrijversacties': schrijvers gingen niet alleen de straat op, ze haalden ook de kranten (met tientallen artikelen), televisie en radio met hun protesten en werden meerdere malen in de Tweede Kamer besproken.[2] Die grote contemporaine zichtbaarheid maakt het gebrek aan wetenschappelijke aandacht voor het protest opmerkelijk. Dat het Tweede Schrijversprotest een blinde vlek is, laat zich het gemakkelijkste demonstreren aan de hand van het *Manifest voor de*

jaren zeventig (1970), ondertekend door Peter Andriesse, Hans Plomp, Heere Heeresma en George Kool. Dit even bekende als beruchte manifest wordt in alle genoemde literatuurgeschiedenissen kort of uitgebreider besproken.[3] De retoriek daarbij is telkens vergelijkbaar: de auteurs merken vermoeid op dat het in dit manifest louter over geld in plaats van over poëticale inhoud gaat, waarna het programmatische slot wordt besproken waar de 'eigenlijke' betekenis van de tekst zich openbaart.[4]

> De eerste negenentwintig van dit eenendertig pagina's tellende pamflet handelen *uitsluitend over geld*, dat wil zeggen over de sociaal-economische positie van de schrijver. De laatste bladzijde is gereserveerd voor een programma, waarvan de essentie in de volgende zeven zinnen besloten ligt… (Ruiter e.a. 1996, 314).

> In het afsluitende tienpuntenplan worden allerlei eisen gesteld met betrekking tot de verdeling van royalty's en subsidies en pas daarna, op een laatste bladzijde, *blijkt waar het ze eigenlijk om te doen is*: zij willen voor zichzelf en de literatuur die zij voorstaan, een deel van de koek (Brems 2006, 349; cursivering door mij, LH).

De passage over subsidie (de 'lange inleiding', zoals Vaessens (2013, 222) haar noemt) is echter niet een afdwaling voordat de groep tot zijn eigenlijke poëticale punt komt; in werkelijkheid is die poëtica nauwelijks los te zien van de reflecties op subsidiëring die vooraf gingen. Deze tekst is namelijk een directe bijdrage aan het Tweede Schrijversprotest van auteurs die deels bij de acties betrokken waren, waardoor er veel voor te zeggen is de passages over geld tot kern van de tekst uit te roepen. Hoe dan ook is het *Manifest* zonder die context nagenoeg niet te begrijpen, maar in geen van de genoemde bronnen wordt deze relatie zelfs maar aangestipt.[5]

Het Tweede Schrijversprotest is niet het enige moment van contestatie in de Nederlandse letteren dat over het hoofd is gezien. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld voor de Pocketstaking van 1958, het Eerste Schrijversprotest van 1962-1963 en een actie van vertalers in 1980.[6] Wie daarnaast nog de gedurige discussies in schrijverskringen over kunstbeleid meerekent, bijvoorbeeld rond de veelbesproken ministeriële nota *Kunst en kunstbeleid* uit 1976, komt erachter dat er in Nederland een periode van pakweg 25 jaar (1958-1982) is geweest waarin er voortdurend gediscussieerd werd over de sociaaleconomische positie van auteurs en hun positie tussen staat en markt. Talloze debatten zijn er in die jaren gevoerd, over werkbeurzen, bibliotheekleengeld, standaardcontracten, vaste vertalershonoraria per woord, maar ook over welk publiek de gesubsidieerde literatuur zou moeten bereiken en hoe kwetsbare literatuur zou kunnen worden beschermd tegen de wetten van de markt. Voor het aanzien van de literatuur en het maatschappelijk functioneren van schrijvers zijn die discussies van onschatbaar belang geweest.

In de studie naar de Nederlandse letterkunde is er van oudsher echter weinig aandacht geweest voor de financiële invloeden die overheid en markt op de naoorlogse literatuur gehad hebben.[7] Er is wel een levendige literatuursociologische traditie opgekomen vanaf de jaren negentig, geïnspireerd op Pierre Bourdieu, maar daarin is altijd veel meer aandacht geweest voor symbolisch dan voor economisch kapitaal.[8] De agitatie rond sociaal-economische vraagstukken is misschien mede hierdoor nooit deel geworden van het canonieke literatuurhistorische verhaal van de Lage Landen. Dat probleem lijkt minder groot te zijn in de theaterwereld, waar alle discussies rond Aktie Tomaat in 1979 al uitvoerig werden geboekstaafd (Deddes 1979), waar na 25 jaar op de gevolgen ervan werd teruggeblikt (Meyer 1994) en de actie definitief in de canon van de theatergeschiedenis werd bijgezet met een stuk in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* – de 'theatertegenhanger' van *NLG* (Van Engen 1996). Ook de 'muziektegenhanger' van *NLG* bevat een stuk over de Aktie Notenkraker (Samama 2001), en daarnaast werd uitvoerig op de actie ingegaan in recente boeken (Adlington 2013; Oskamp 2016; Rusch 2016). Leeft de *illusio* dat kunst niets met financiële beslommeringen te maken zou hebben sterker in de literaire wereld dan in andere kunstvelden? Dat is moeilijk hard te maken – maar het zou eventueel een verklaring voor het verschil in aandacht kunnen zijn.

De gebrekkige aandacht voor de sociaal-economische context in de literatuurstudie zal ook iets te maken hebben met de slechte ontsluiting van de bronnen die ons erover informeren. Wie meer over protesterende schrijvers wil weten, zal zich veelal moeten wenden naar niet- of semi-literaire bronnen: nota's en stukken van overheden en actiegroepen, krantenartikelen, correspondenties, televisie- en radio-uitzendingen et cetera. De ontsluiting van die bronnen is recentelijk spectaculair verbeterd: niet alleen heeft het Hilversumse beeldarchief Beeld en Geluid audiovisuele bronnen veel gemakkelijker toegankelijk gemaakt, alle Tweede-Kamerstukken tot 1995 staan ook online, net als miljoenen krantenpagina's en honderden beleidsgerelateerde teksten (onder meer via de uitstekende digitale bibliotheek van beleidsorganisatie Boekman). Tot voor kort was het bijzonder tijdrovend om dit type onderzoek uit te voeren. Die vaststelling gaat overigens niet enkel op voor de literatuur, maar ook voor de andere kunsten.

De derde reden voor het geconstateerde gebrek is theoretisch van aard. In het bloeiende domein van de *cultural policy studies* is literatuur sterk ondervertegenwoordigd, onder meer omdat er talloze landen zijn waarin de literatuur vrijwel geheel aan de vrije markt wordt overgelaten.[9] Dat maakt dat de geschiedschrijving van literatuurbeleid ook internationaal in hoge mate nog van de grond moet komen, een probleem dat minder speelt voor de muziek, het theater en de beeldende kunst.

Tot slot kan het Tweede Schrijversprotest ook in de marge zijn verdwenen om poëticale redenen. Tomaat en Notenkraker vormden een artistieke breuk van belang:

nieuwe generaties kunstenaars speelden zichzelf ermee in de kijker, terwijl oudere groepen en makers er eerder mee naar de marge werden verbannen. Dat kwam onder meer omdat er van een zekere eensgezindheid sprake was over de richting die de nieuwe kunst moest nemen. Die eensgezindheid ontbrak bij de schrijvers die deelnamen aan het Tweede Schrijversprotest, zoals ik al aangaf: weliswaar waren er meerdere auteurs bij de acties betrokken die ook poëticaal nieuwe lijnen probeerden uit te zetten, maar zij opereerden meestal te individueel om een artistieke revolutie te kunnen veroorzaken. Een bestudering van de positionering van drie toonaangevende stemmen in het Tweede Schrijversprotest – van J. Bernlef, Jacq Vogelaar en de Zeventigers – toont dit aan. Voordat die bespreking van start kan gaan, is het echter zaak de aanleiding en de gebeurtenissen van het Schrijversprotest beter in beeld te krijgen.

Tegen de uitgevers en de overheid

Het Tweede Schrijversprotest was de meest ambitieuze poging tot dan toe om de beroerde sociaaleconomische positie van auteurs onder de aandacht te brengen. De twee voornaamste doelwitten waren de uitgevers en de overheid. Daarmee vormde dit protest in feite een gecombineerde herhaling van punten die al in 1958 (Pocketstaking) en 1962-1963 (Eerste Schrijversprotest) naar voren waren gebracht.

Alle protesten speelden zich af in en rond de VvL, die vanaf eind jaren vijftig langzaamaan een activistische koers begon te varen. In 1955 had Anton van Duinkerken bij een jubileumbijeenkomst van vijftig jaar VvL nog stellig beweerd dat de Vereniging niet over de verhouding tussen overheid en auteurs ging (dat deed de Voorlopige Raad voor de Kunst) en evenmin een politieke kleur had (Van Duinkerken 1955). Vanaf 1957, met de verkiezing van de socialistische hoogleraar en dichter Garmt Stuiveling tot voorzitter, begon de vereniging echter duidelijker politiek stelling te nemen. Daarbij ging het om zaken rond internationale solidariteit, bijvoorbeeld met vervolgde Russische of Indonesische auteurs, maar evengoed om de aangescherpte strijd met overheid en markt over de sociaaleconomische positie van de auteur in Nederland. In november 1958 steunde de Vereniging bijvoorbeeld een protest van een groep dichters, onder wie Remco Campert, Gerrit Kouwenaar, Sybren Polet en Cees Nooteboom. Zij gaven in een open brief aan dat het honorarium van 2,75 gulden per gedicht in de zojuist verschenen pocketbloemlezing *Nederlandse poëzie van de 20e eeuw* 'principieel te laag' was, zeker gezien de grote oplage van 25.000 exemplaren: '[W]ij vinden [...], dat er een dwaze situatie ontstaat wanneer een uitgever de roep krijgt, de cultuur te bevorderen door poëzie uit te geven in grote oplagen, terwijl dit in werkelijkheid gaat ten koste van de cultuurproducent, in dit geval de dichter' (Het vrije volk 1958). De dichters dreigden voortaan hun medewerking aan zulke pocketbloemlezingen te staken als ze niet beter betaald zouden worden. Daarmee

startte een jarenlang getouwtrek tussen uitgevers en dichters over honorering, die in 1961 erin resulteerde dat vier dichters zich door middel van een kort geding terugtrokken uit een bloemlezing van Gottmer (*Algemeen Handelsblad* 1961; *De Telegraaf* 1961). Ook na deze zaak zou de strijd tussen uitgevers en auteurs over fatsoenlijke royalty's nog niet zijn beslecht.

In 1962-1963 ageerde het Eerste Schrijversprotest – geleid door een apart Actiecomité, maar sterk verbonden aan de VvL – niet zozeer tegen het bedrijfsleven, maar eerder tegen de overheid. Op 11 december 1962 ondertekenden 65 Nederlandse schrijvers een brief waarin de 'noodtoestand' in de leefsituatie van Nederlandse schrijvers werd uitgeroepen. Van de sterk gestegen subsidies voor de kunsten in de laatste jaren (20 miljoen gulden in 1963, tegen 12 miljoen in 1960) was vrijwel niets bij schrijvers terechtgekomen: zij hadden slechts zo'n 60.000 gulden te verdelen, een bedrag dat vooral opging aan staatsprijzen en eregelden. Subsidies waren voor vrijwel alle schrijvers echter hard nodig als aanvulling op hun inkomen: vrijwel niemand in het kleine Nederlandse taalgebied slaagde erin van de pen te leven. De schrijvers kondigden aan het Schrijversbal en andere Boekenweekactiviteiten in 1963 te zullen boycotten en literaire prijzen te weigeren, zolang de overheid geen structurele oplossing zou bieden voor dit probleem.[10] Na een vurige discussie en onderhandeling tussen cultuurstaatssecretaris Ynso Scholten en het VvL-Actiecomité werd de zaak kort voor de Boekenweek van 1963 geschikt. Twee jaar later leidde dit tot de oprichting van het Fonds voor de Letteren, het eerste semi-overheidsfonds voor cultuur.

Ondanks dit eclatante succes waren de grieven van de auteurs zeker niet voorbij. In de loop van de jaren 60 bleven er voortdurend discussies bestaan over de rechten en financiële mogelijkheden van auteurs. Toen in 1969-1970 het tegenculturele momentum in Nederland op zijn hoogst was, werden ook de schrijvers meegezogen in de contestatie. De steun voor deze nieuwe golf protesten was breed, ook bij oudere generaties, maar een bijzondere rol was weggelegd voor auteurs die een generatie jonger waren dan de demonstranten van 1958 en 1963: Ernst van Altena (1933), J. Bernlef (1937), Eduard Visser (1942) en Jacq Vogelaar (1944). Zij speelden een leidende rol bij de bibliotheekactie in januari, maar ook bij andere acties in de loop van 1970: een nieuwe oproep tot boycot van de Boekenweek (die na onderhandelingen werd opgeschort); een protestactie op de Amsterdamse Dam waarbij pamfletten werden uitgedeeld; de 'verzegeling' van bibliotheken onder het motto 'Wie hier 1 boek leent is 1 dief', en een boycot van de Boekenmarkt in de Amsterdamse RAI. Samen maakten deze protesten 1970 met recht tot een 'jaar van actie', zoals ook besloten was op de VvL-ledenvergadering van 3 januari van dat jaar (*Mededelingen* 1970, 1).

Cultuurpolitieke twistpunten: lezer, welzijn, democratisering

Wellicht was het te danken aan deze strijdlustige jongere generatie – gevormd door de hervormingszin van de late jaren zestig en de vroege jaren zeventig – dat de gekozen standpunten in 1970 meer uitgesproken waren dan bij de twee eerdere protesten. Niet alleen stelden de actievoerders concrete eisen aan de overheid (bibliotheekleengeld en aanzienlijke verhoging van de gelden voor het Fonds voor de Letteren) en de uitgevers (instemming met een standaardcontract voor auteurs), hun acties waren in feite op een omvorming van de gehele literaire infrastructuur gericht. 'Het gaat niet goed / met het boek / met de lezer / met de uitgever / met de schrijver', zo kopte de door Bernlef en Bert Voeten samengestelde brochure *Weggeboekt* die alle bezwaren op een rij zette. Het zou niet goed gaan met het boek omdat de prijs ervan steeds verder opliep, onder meer vanwege stijgende arbeidskosten en kosten voor papier, druk- en bindtechniek (*Het vrije volk* 1968). Het zou als gevolg van die stijgende prijzen slecht gaan met de lezer: er bestond een grote angst dat boeken almaar meer luxeproducten werden, die voor de 'lagere welstandsklasse' überhaupt niet te betalen waren (Phaff 1971). Het zou slecht gaan met de uitgevers omdat kleinere en minder commerciële fondsen in de toekomst onder druk konden komen te staan: de toenemende drang tot vorming van grote, zakelijk geleide concerns werd vooral met argusogen gevolgd door experimentele auteurs en opiniemakers aan de linkerkant van het politieke spectrum (*Te Elfder Ure* 1972). De aanname dat al deze ontwikkelingen slecht zouden kunnen uitpakken voor de maatschappelijke en economische positie van auteurs, vooral voor hen die minder behapbaar werk maakten, werd breed gedeeld.

Er heerste dus een crisisstemming – die op het eerste gezicht wat eigenaardig is voor wie de groeicijfers in deze periode overziet. De omzet in aantallen boeken steeg tussen 1963 en 1970 met 13 procent en de geldomzet zelfs met 124 procent. Het aantal bibliotheekleningen nam in diezelfde tijd met niet minder dan 80 procent toe. Puur vanuit de markt gerekend ging het kortom goed met zowel de uitgever en de boekhandel als de bibliotheek – al ging wel slechts een heel klein deel van de koek naar de auteurs. Maar onder deze blinkende cijfers school een verschraling en een almaar groeiende ongelijkheid, zo bewezen de marktonderzoekers van Stichting Speurwerk betreffende het Boek. Wie de geldontwaarding en de bevolkingsgroei meenam, zag bijvoorbeeld dat het aantal gekochte boeken per gezin tussen 1963 en 1970 licht gedaald was, en procentueel was de hoogste welvaartsklasse voor een steeds groter deel van de boekenverkoop verantwoordelijk (*Rapport* 1971).

Dat men hier zo bezorgd over was, had alles te maken met de uitgesproken (cultuur)politieke standpunten aan het begin van de jaren 70. Die standpunten werden geuit door actoren op alle niveaus, zo wil ik hieronder laten zien: door protesterende kunstenaars uiteraard, zoals al bleek uit het grote aantal kunstenaarsprotesten van

deze periode; tot op zekere hoogte ook door instituties als de VvL, het Fonds voor de Letteren en linkse uitgevers als Van Gennep; door de (linkse) pers; maar ook door de politiek, waar het Ministerie voor Cultuur in deze jaren veel oor had voor de uitgesproken politieke ideeën van kunstenaars. Zo bestond er in het publieke debat een grote aandacht voor klassenvraagstukken, en dit vergrootte de zorg over het feit dat boeken vooral gegoede mensen toekwamen. De benadering van dit probleem kon echter heel verschillend worden aangepakt. Voor een institutie als de Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB), de private instelling die via de Boekenweek en andere acties de boekenconsumptie wilde bevorderen, leek democratisering neer te komen op popularisering, zoals twee CPNB-medewerkers in 1968 al aangaven (Smit 1968). Vooral na de aanstelling van de uit de reclame afkomstige Dick Ouwehand als CPNB-voorzitter in 1971 ging de organisatie een meer populaire koers varen, met een Lezersfeest in plaats van een Boekenbal, een Literair Songfestival, een Boekenweekgeschenk in de vorm van een 'poesiealbum' et cetera. Dat schoot menigeen in het verkeerde keelgat. In *Het Parool* blikte Ada van Benthem Jutting bijvoorbeeld ironisch terug op de 'kermisachtige' sfeer van het Lezersfeest: 'De uitgevers die het ditmaal mochten organiseren […] hadden gezorgd voor gierende zweefbanen en knallende schiettenten, voor flip-, gok- en behendigheidsspelen, voor botsautootjes en vuurvreters, voor leeuwen, honden, geiten en acrobaten'. Kritiek op de weinig eerbiedwaardige sfeer van het feest liet ze vooral blijken uit tussenzinnetjes als: 'Sommige lezers […] liepen erbij alsof ze in de Kalverstraat aan het winkelen waren op een zomerdag. De enige band die iedereen bond was de "Stafmuziek van Stroodorp", die een lint van hoempamuziek trok door de hele hal' (Van Benthem Jutting 1970). In de communistische krant *De waarheid* vond Marisca Milikowski echter dat het feest juist niet laagdrempelig genoeg was geweest. De toegangsprijs was met 20 gulden (omgerekend ruim 39 euro) zo hoog geweest, dat met deze manisfestatie alleen 'een heel beperkte kring mensen [wordt bereikt] die alles wat schrijver en modieus is vergoden, de snobs, het Avenue-publiek' (Milikowski 1970a). Er ontstond kortom een discussie over wie de beoogde lezer nu precies was en hoe popularisering ook tot een werkelijke doorbreking van de klassenbarrières zou kunnen leiden.

Een tweede cultuurpolitieke discussie ging over de maatschappelijke plek van kunst. Veel beleidsmakers zagen kunstwerken sinds het midden van de jaren zestig niet zozeer als een economisch product, ook niet als een autonoom object, maar vooral als een instrument om het niet-materiële welzijn van de samenleving te verbeteren. Deze visie werd verspreid door het in 1965 opgerichte Ministerie van CRM dat veelzeggend cultuur samenbracht met 'recreatie' en 'maatschappelijk werk'. Deze naamkeuze liet zien dat men niet alleen kunst met een grote K en een kleine k met elkaar wilde verbinden, maar dat kunst ook actief werd ingezet in de welzijnscultuur die vanaf dat moment vorm kreeg. De overheid zag het als haar taak om actief bij te dra-

gen aan het geluk en de maatschappelijke mogelijkheden van de gehele bevolking, en dat ging nadrukkelijk verder dan materiële bekommernissen. Bovenal zag de overheid zichzelf als een actor die cruciaal was voor het medevormgeven van een leefbare samenleving door niet-materiële beleidsterreinen als de kunst te stimuleren (Pots 2010, 294-297).

De duidelijkste verwoording van deze ambitie was een passage in de *Discussienota Kunstbeleid* (1972), een filosofisch getoonzette reflectie op de rol van kunst in de samenleving. Na een passage over de vier maatschappelijke functies van kunst (de vormgevende, educatieve, recreatieve en sociale functie) staat er:

> De hoofdregel, die kan gelden voor een kunstbeleid is deze, dat kunst slechts de steun van een samenleving kan verkrijgen, indien en voor zover daar een samenlevingsbelang mee gemoeid is. Een aanduiding van dit belang ligt in de omschrijving van de vier functies, die hierboven is gegeven. In deze aspecten verdient kunst onze gemeenschappelijke aandacht, daar wordt ze ook grijpbaar voor de zorg van de overheid. Het is duidelijk, dat daarmee niet alle gedaantes van kunst binnen het gezichtsveld van de overheid komen. Dit is een bewuste keuze, kunst en overheid ontmoeten elkaar slechts daar waar kunst in een directe relatie tot de samenleving staat. Kunstbeleid staat niet in dienst van de kunst maar van de samenleving. Kunstbeleid kan niet anders zijn dan onderdeel van een welzijnsbeleid (*Discussienota* 1972, 30).

Ogenschijnlijk krijgt de kunst daarmee wel een zekere mate van autonomie toegeschreven: het is niet dat kunst *louter* een samenlevingsbelang heeft, maar het is alleen zo dat de overheid er beleid op zou kunnen maken *voor zover ze dat belang heeft*. Tegelijkertijd blijkt uit deze passage overduidelijk dat de kunst niet zozeer in haar autonome of abstract-esthetische bestaan, maar louter in haar functies een maatschappelijke rol zou kunnen spelen – en dat, wanneer er beleid wordt gemaakt, dat automatisch welzijnsbeleid is.

Het spreekt voor zich dat dit soort denkbeelden niet overal in kunstenaarskringen op gejuich werd onthaald. Tegenover een substantiële groep makers die zich met overtuiging een maatschappelijke rol aanmat – bijvoorbeeld via muzikale of beeldende wijkprojecten die eerder sociaal dan esthetisch uitdagend waren – stonden ook talloze kunstenaars die sterke twijfels hadden bij deze koers. Deels ging het daarbij om conservatieve stemmen als K.L. Poll die kritisch waren over de 'welzijnsideologie' die uit was op 'de organisatie van het geluk' (Poll 1975). Maar ook voor progressieve stemmen was een klakkeloos instemmen met het welzijnsparadigma niet vanzelfsprekend. Zo bestond er bezorgdheid bij meer revolutionair of tegencultureel ingestelde mensen dat CRM met haar dirigistische beleid alle tegengeluiden in de samenleving in de

kiem smoorde. De tegencultuur zou door het ministerie, dat onder leiding stond van minister Marga Klompé met haar 'bijna onbeperkte begrip' voor protesterende kunstenaars (Kennedy 1995, 143), vakkundig bureaucratisch worden ingebed en van subsidies voorzien – waardoor er in de smalende woorden van Poll van een 'gesubsidieerde revolutie' sprake was (Poll 1968). Dit probleem speelde in allerlei kunstdisciplines, niet alleen in de literatuur. Zo merkte Tessel Pollmann in het literaire tijdschrift *Soma* over de pop-underground op: '[H]oe kun je *underground* beter tot *upperground* maken dan door het te subsidiëren, per formulier zichzelf in achtvoud in te laten vullen en te institutionaliseren' (Pollmann 1969)? In de hoek van de auteurs was het onder meer toneelschrijver Otto Dijk die het duivelse dilemma onder woorden bracht: zonder subsidie was hij van de markt afhankelijk en was van verzet tegen de maatschappij geen sprake, maar met een subsidie bleef er van het revolutionaire élan ook weinig over:

> Gebood de situatie van het ongesubsidieerde "kermistoneel" een solidariteit met de onderdrukten en dus een noodzaak tot afzetting tegen de maatschappij vanuit persoonlijke underdog-gevoelens, tegen de nu verleende sociale zekerheid voelt men kennelijk de verplichting zich, uit *verkeerd begrepen dankbaarheidsgevoelens*, aan die maatschappij te conformeren (Dijk 1969, 23).

Deze angst voor institutionalisering leidde tot een derde cultuurpolitiek discussiepunt in kringen van auteurs: de kwestie of en hoe schrijvers onafhankelijker van de regering zouden kunnen opereren, zonder hun subsidies te hoeven opgeven. Een van de mogelijkheden waarover gesproken werd, was het verder onafhankelijk maken van het Fonds voor de Letteren. Tot nog toe was dat secretarieel nog altijd ingebed bij CRM, maar de schrijvers pleitten nu voor een eigen secretariaat. Ook werd eind 1969 een andere bestuurssamenstelling van het Fonds vastgelegd, die de inspraak van schrijvers verstevigde: de zetel voor de Koninklijke Nederlandse Uitgeversbond (KNUB) en die voor de Vereniging tot Bevordering van de Belangen des Boekhandels (VBBB) vervielen en de rol van de VvL in het Fondsbestuur werd vergroot (*Verslag* 1969-1970, 43-47).

Deze tendens zou geïnspireerd kunnen zijn door de groeiende democratisering op de werkvloer in deze jaren, die vooral zichtbaar werd in het principe van 'arbeiderszelfbestuur'. In Nederland was men bijvoorbeeld rond 1970 sterk geïnspireerd door Joegoslavische arbeidersraden, die de autonomie en medezeggenschap van fabrieksarbeiders vergrootten (Brussel 1970). Schrijvers, beeldend kunstenaars, studenten en intellectuelen begonnen zichzelf in deze jaren meer en meer in termen van 'arbeiders' te definiëren en de aansluiting bij vakverenigingen te zoeken, vanuit het besef dat ze daarmee een steviger onderhandelingspositie zouden kunnen krijgen dan wanneer ze een geïsoleerde en marktafhankelijke positie van 'kleine zelfstandige' zouden cultive-

ren. Zo pleitte de BBK in 1969 bij Klompé voor 'zelfbeheer' (Istha e.a. 1969), noemde de VvL zich voortaan Vereniging van Letterkundigen-*Vakbond* van Schrijvers en sloot de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars – waar ook de VvL bij aangesloten was – zich aan bij de vakbond NVV.[11] Bernlef gaf in een interview aan dat die aansluiting bij de bond samenhing met het feit dat de schrijver zich 'echt achtergestelde arbeiders' voelden (*Nieuwsblad van het Noorden* 1970b).

Kortom: tijdens en rond het Tweede Schrijversprotest speelden verschillende intense cultuurpolitieke discussies, die mede bepaalden welke positie demonstranten innamen in het protest. Tegelijk bestonden er ook verschillende visies op de dieperliggende vraag hoe de literatuur zich tot de politiek (niet alleen de partijpolitiek, maar ook de protestcultuur) zou moeten verhouden. Eric Drott presenteerde in *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981* (2011) een drietal posities in de discussie over de verhouding tussen kunst (in Drotts geval: muziek) en politiek in Frankrijk rond 1970, die ook verhelderend zijn om de Nederlandse literaire wereld in die periode te begrijpen. Sommigen gebruikten politieke taal *performatief*, op een instrumentele manier, om hun positie in het artistieke veld te bevestigen of te legitimeren. Anderen zagen de verhouding tussen kunst en politiek als *conflicterend*: ze probeerden de grens tussen het politieke en het artistieke te bewaken. Weer anderen *offerden* de kunst op aan de politiek: ze gingen ervan uit dat artistieke overwegingen uiteindelijk aan politieke of revolutionaire doelstellingen ondergeschikt waren (Drott 2011, 3). Wie de posities van sleutelfiguren tijdens en rond het Schrijversprotest beter wil begrijpen, kan deze driedeling als uitgangspunt gebruiken, zo wil ik laten zien.

De pragmaticus: J. Bernlef

J. Bernlef (pseudoniem van Hendrik Jan Marsman) was in veel opzichten de leider van het Tweede Schrijversprotest. Zo was hij degene die de bibliotheeksteelactie bedacht.[12] Ook schreef hij met Polet, Vogelaar en Van Altena een discussiestuk dat op 3 januari werd voorgelegd tijdens de ledenvergadering van de VvL en dat de opmaat vormde tot het Schrijversprotest. Het is een stuk waarin ondubbelzinnige eisen worden gesteld, onder meer over de personeelsbezetting van het Fonds voor de Letteren, auteurssubsidies en wat de 'subsidie aan de lezer' werd genoemd: financiële bijdragen die boeken goedkoper moesten maken en daardoor toegankelijk voor bredere lagen van de bevolking.[13] Wanneer het om concrete eisen ging, zowel in de stukken van het Actiecomité als in de kranteninterviews die Bernlef gaf, was zijn toon vaak strijdbaar en gericht op een ondubbelzinnige verbetering van de sociaal-maatschappelijke positie van auteurs.[14]

Als het echter algemener over actievoeren ging, werd zijn toon vaak minder scherp, op het nonchalante af. In een interview met *de Volkskrant* klonk hij over concrete

eisen behoorlijk strijdbaar (de boycot van de Boekenweek moest worden afgedwongen, 'Saboteurs vliegen gegarandeerd de vereniging uit'), maar tegelijk gaf hij aan dat het Schrijversprotest niet streefde naar een radicaal andere maatschappij. Hij vergeleek daarbij de VvL-acties met die van de BBK, zoals hij in 1969-1970 vaker zou doen:

> De BBK gaat veel verder. De VvL wil acties in het verlengde van de directe taak als beroepsvereniging. De BBK wil een heel andere maatschappij: is een groepering van geloofsgenoten. [...] [De voorstellen in het discussiestuk zijn] redelijke eisen op het gebied van het handelsverkeer (Bernlef in *De Volkskrant* 1970a).

Niet minder nuchter waren zijn uitspraken in een *Trouw*-interview, toen hij op het punt stond af te treden als vice-voorzitter van de VvL. Hij waarschuwde voor te lang op die plek blijven zitten ('je moet niet blijven emmeren en zeuren bij de minister'), was er beducht op als actieleider 'teveel gefixeerd' te raken op idealen en vond het nodig om acties voorzichtig te plannen om je goede naam bij het publiek niet te verspelen (*Trouw* 1970b).

Zulke genuanceerde uitspraken waren tekenend voor Bernlefs cultuurpolitieke rol. Enerzijds waren er weinig auteurs die zo zichtbaar waren in de cultuurpolitieke organisaties van die tijd: hij was lid van de Raad voor de Kunst (1966-1970?[15]), bestuurslid VvL (1967-1968), vice-voorzitter VvL (1968-1970), lid van een commissie voor het herzien van de Raad voor de Kunst (1970), lid van de Commissie van Goede Diensten VvL-KNUB (1971) en (bestuurs)lid van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars (1971). Anderzijds vulde hij deze taken pragmatisch in én waakte hij erover ferm met zijn andere been in het 'autonome' literaire veld te blijven staan. Terwijl hij namelijk al die neventaken vervulde, zag hij ook nog kans een enorme reeks boeken en artikelen te publiceren waarin (cultuur)politiek praktisch geen rol speelde: twee verhalenbundels, twee romans, een essaybundel en drie dichtbundels in vijf jaar tijd.[16]

De essaybundel *Wie a zegt* (1970) geeft een uitstekend beeld van Bernlefs poëticale opvattingen in deze periode. In het essay 'Visie is een kwestie van verblinding' – op zichzelf al een opmerkelijke uitspraak, die zich tegen zoiets als een uitgekristalliseerde (maatschappij)visie lijkt te keren – bespreekt hij het 'nieuwe realisme' dat vanaf de jaren zestig in tijdschriften als *Gard Sivik* en *Barbarber* de kop opstak: Bernlef was zelf een van de mensen achter *Barbarber*, dus deze tekst laat zich ook lezen als een zelfpositionering. Hij geeft aan dat de nieuwe realisten – die hij met 'men', niet met 'wij' aanduidt – op zoek waren naar een ogenschijnlijk niet-gekleurde, verwonderde blik op de werkelijkheid: 'Van een omlijnde "visie", die men steeds meer als een verblinding opvatte, probeerde men tot een vrijblijvender manier van schrijven te

komen, meer in overeenstemming met het voortdurend veranderende aspect van de werkelijkheid, zoals men die beleefde' (Bernlef 1970, 16). Dat leidde onder meer tot readymades en collagegedichten. Volgens de essayist 'kan men geloof ik niet anders dan blij zijn' met deze poëtische ontwikkeling, die poëzie 'weer maakt tot een ding onder dingen, een verbruiksartikel' – in deze verwoording klinkt de fascinatie van de nieuwe realisten voor de wereld van objecten en consumentenproducten door. Maar er schuilt een gevaar in deze poëticale opvatting. 'Bij lezing van de nieuwe poëzie blijkt mijns inziens soms een te blindelings vertrouwen op die werkelijkheid, alsof deze reeds geheel buiten het gedicht aanwezig zou zijn. […] Pas in het gedicht ontstaat [echter] de werkelijkheid. Hoe meer die werkelijkheid *schijnbaar* op de ons omringende werkelijkheid lijkt, des te effectiever zal het gedicht de dubbele bodem van dat begrip aantonen' (Bernlef 1970, 17). Het gedicht moet de werkelijkheid dus niet zozeer reproduceren, feitelijk ook niet veranderen, maar vooral in een ander licht stellen. Daar zit een deconditionerende agenda achter die bij sommige Russische formalisten politieke trekken kreeg – maar dat lijkt bij Bernlef veel minder het geval. De dichters (en enkele prozaïsten) die hij in deze bundel bespreekt, behoren voor het grootste deel tot stromingen als nieuw realisme en Fluxus; politieke opvattingen komen in Bernlefs besprekingen dan ook nauwelijks ter sprake. Als hij het wel over politieke poëzie schrijft, is dat op een uitgesproken negatieve toon:

> Politiek geëngageerde poëzie is "in" en als dat te cynisch mocht klinken: zij wordt gevraagd. […] Geboren uit edele gevoelens als woede, verontwaardiging, onmacht over gruwelen als oorlog en hongersnood, waarbij zijn privé-gevoelens en belevenissen ineenschrompelen tot bagatellen waar hij de wereld niet langer mee mag lastig vallen, vinden de "geëngageerde gedichten" van een dichter meestal een gretig onthaal omdat zij direct beantwoorden aan een behoefte: de behoefte om ons kwade westerse geweten te sussen (Bernlef 1970, 122).

Vooral de opmerking 'waarbij zijn privé-gevoelens…' is veelzeggend: juist omdat die eigen gevoelens en belevenissen en de eigenzinnige kijk op de alledaagse werkelijkheid gaat het Bernlef in zijn verdediging van de nieuwe realisten, niet om een politiek gekleurde blik op het grote onrecht van de wereld. Hij vindt dat goedbedoeld engagement bijna altijd tot slechte poëzie leidt, en dat is een doodzonde: 'Men kan natuurlijk zeggen dat het beter is één slecht gedicht over bijvoorbeeld Vietnam te schrijven dan negen over theelood, maar dan bevindt men zich al buiten het gebied van de poëzie en op het terrein van de wereldverbeteraars en overtuigers, een terrein dat ik hoogacht, maar waar zelden poëzie wil groeien' (Bernlef 1970, 122). Dat hierna een positieve bespreking volgt van de Russische politieke dichter Andrej Wosnessenski, is dan ook alleen maar omdat die een van de weinigen is die er volgens Bernlef in is geslaagd om de dichter en de revolutionair in zichzelf naadloos te laten samenkomen.

Bernlef leek de verhouding tussen kunst en politiek kortom als conflictueus te beschouwen, zij het op een wat andere manier dan de militante marxisten die Drott in *Music and the Elusive Revolution* besprak. Waar die 'the patient work of politics' schoon wilden houden van 'the pleasures of music' (Drott 2011, 3) gold voor Bernlef het omgekeerde: hij leek het autonome literaire werk niet te willen 'besmetten' met politieke opvattingen.

In 'Een gesubsidieerd isolement' (*De Gids* 1969), een van de eerste essays waarin hij zich uitsprak over zijn cultuurpolitieke visie, maakte hij dan ook het onderscheid tussen de principiële 'activist' en diens veel rekkelijker 'collega-kunstenaar'. Het principiële activisme situeerde hij opnieuw in de gelederen van de BBK, waar men op een ramkoers met de overheid lag. Waar de overheid wilde dat de kunstenaars beter zouden 'integreren' in de maatschappij, en zich daar dus op zouden aanpassen, eisten de BBK-activisten juist inspraak in de vormgeving van die maatschappij. Bernlef gaf de beeldend kunstenaars gelijk voorzover ze hun autonomie beschermden. Het leek er volgens hem op dat CRM, vooruitlopend op een toekomst waarin '[m]achines en computers [...] het werk van arbeiders [zouden] overnemen', de kunstenaar maatschappelijk wilden omvormen tot een 'vrijetijdsambtenaar' die keurig zou zijn ingepast in een welzijnsbeleid. Cynisch stelt hij zich een toekomst voor waarin kunstenaars in de schoothondjes én melkkoeien van een gekrompen financiële elite zijn veranderd:

> De vrije tijd als probleem. Daarbij zouden de kunstenaars prachtig van pas komen (want zijn kunstenaars niet mensen die van hun hobby hun beroep hebben gemaakt). Ik zie het al voor me. Een geweldige zoethouderscultuur waarin de kunstenaar prachtig functioneert omdat de tweehonderd van Mertens (tegen die tijd teruggelopen tot vijftig) wel brood in dat zoet houden zien.[17] Of je nu met mensen of machines produceert, geld blijft geld (Bernlef 1969b, 212).

Tegelijk was duidelijk dat Bernlef zichzelf niet in het kamp van de hardliners plaatste. De compromisloosheid en het radicalisme van de activist waren weinig productief, zo schreef hij, wanneer ze niet tot concrete verbeteringen in de situatie van de kunstenaar resulteerden. Naar eigen zeggen was hij het wel 'van harte eens' met de maatschappijverandering die de activisten voorstonden – maar die 'kan nog wel wat jaartjes op zich doen wachten. In de tussentijd moeten de kunstenaars niet de kans laten liggen om hun onafhankelijkheid te vergroten' (Bernlef 1969b, 213). Wat die onafhankelijkheid precies betekende? In de eerste plaats de vrijheid hebben om zich maatschappelijk niet te laten integreren, maar die maatschappij wel vanaf de zijlijn te bestoken. En daarvoor leek expliciet politiek werk helemaal niet noodzakelijk te zijn:

> Ik wens mij niet te laten integreren in de huidige maatschappij, maar ik wil wel geld van de overheid aannemen om als ik daar behoefte aan heb

> kritiek op die maatschappij uit te oefenen. En laten we bedenken dat iedere kunstenaar die zonder oog-, oor- en andere kleppen op zijn werk doet die kritiek levert. De activist zal roepen dat dat paradoxaal en karakterloos is. Vanuit zijn geloof heeft hij misschien gelijk, vanuit de realiteit gezien niet (Bernlef 1969b, 213).

Hij koos zo een pad tussen politiek radicalisme en een naar eigen zeggen 'realistische' visie, een aanpak die retorisch ondersteund wordt door een wereldwijze, wat cynische toon. Aan het slot van het stuk keert dat geluid weer terug, als hij aangeeft zich 'geen illusies' te maken over de aanstaande kunstnota. Het economisch belang in Nederland prevaleerde volgens hem zozeer op minder materiële vraagstukken, en het onderwijssysteem deed zo weinig om de creativiteit van jonge mensen te stimuleren, dat de inhoud van die nota weinig meer kon zijn 'dan het smeren van steeds dikkere lagen cultuur over een passieve bevolking.' Hopelijk zou het stuk wel resulteren in een gestage stroom subsidiegelden naar kunstenaars, zodat die zich aan de markt konden blijven onttrekken. De slotzin van het stuk ('In plaats van integratie een gesubsidieerd, en laten we hopen voorlopig, isolement') combineert opnieuw een utopische kern met een 'realistische' gedesillusioneerdheid: Bernlef lijkt hier plots te suggereren dat het isolement waarvoor hij pleit 'voorlopig' is, en dat er dus wel degelijk een wereld mogelijk is waarin kunst wél een geïntegreerde plaats heeft. Alleen: hij zal geen radicale politiek voeren om die wereld dichterbij te brengen.

Een vergelijkbare middenkoers voert hij in oktober 1969, toen hij voorzitter was bij een hoorzitting over de toekomst van de Raad voor de Kunst, het orgaan dat bemiddelde tussen de kunstenwereld en de overheid. Bij het begin van de BBK-acties in mei 1969 was ook ontevredenheid over de rol van de Raad ontstaan. Omdat de precieze bezwaren in het chaotische kunstdebat van die periode niet direct duidelijk waren, werden hoorzittingen belegd waarin over de toekomst van de Raad gesproken werd. Bernlef was daar vanwege zijn lidmaatschap bij de Raad ook bij betrokken. Helaas liepen die zittingen vanwege activistische interventies van BBK'ers nogal uit de hand. Uit het *Vrij Nederland*-verslag van Johan Phaff van de oktoberzitting is op te maken dat de chaos eerder vergroot dan verkleind werd, onder meer door 'dierenvriend Gerard Esser, die haast nog harder schreeuwde dan een Canadese zeehond die op het punt is levend gevild te worden' en 'haarkunstenaar Mario Welman, die de microfoons met spuitlak verguldde' (Phaff 1969).

Bernlef speelde die dag opnieuw een wat afstandelijker rol. Hij opende de sessie met een allegorische lezing waarin hij het kunstdebat in Nederland met een apenrots in een dierentuin vergeleek. De apen pleitten in zijn fabel voor de opheffing van 'het hele instituut van de dierentuin', maar wanneer dat niet mogelijk blijkt willen ze, als eerste stap, meer inspraak en rechten: 'Voorlopig willen wij uit onze kooien en een verhoging van ons rantsoen tot minstens het driedubbele zodat wij al onze tijd kun-

nen besteden aan het praten met de bezoekers, om ze te overtuigen van de onzinnigheden van hun wereld.' De directrice – uiteraard gemodelleerd naar cultuurminister Klompé – liet in het verhaal blijken eerder de belangen van Philips, Unilever en de publieke omroep te volgen. Dat gaf volgens de aap-woordvoerder geen pas: 'Volgens ons zou het pas van werkelijke democratie getuigen als de maatschappij haar critici behoorlijk honoreerde. Misschien is er dan nog iets te doen aan die beestenboel van jullie' (Bernlef 1969c). Een fraai staaltje omkering – waarbij de menselijke wereld beestachtiger blijkt dan de apenrots – maar wel een veel behoedzamer activistische interventie dan diezelfde middag door de aanwezige BBK'ers werd gedaan.

Een van de meest utopische projecten waaraan Bernlef meewerkte was *Met verbeelding*, een nota van de Federatie die vooruitliep op de *Discussienota Kunstbeleid.* Daarin werd uitdrukkelijk gepleit voor een kunstbeleid waarin de verbeelding meer aan de macht zou komen; daarnaast pleitte de nota ook voor 'voortdurende maatschappijvernieuwing' en een utopie die niet uit optimisme, maar uit 'noodzaak' geboren zou zijn (Federatie 1972, z.p.).[18] Voor een communistische krant als *De waarheid* was dat beroep op de verbeelding veel te zweverig: concrete stellingnames en politieke overtuigingen ontbraken volgens beeldend kunstenaar en BBK-lid Arnold Reemer in deze nota (Reemer 1972).

De revolutionair: Jacq Firmin Vogelaar

Hoewel Jacq Firmin Vogelaar ten dele met Bernlef optrok als medelid van het Actiecomité, koos hij net als *De waarheid* een veel steviger communistische lijn, die hem behoorlijk ver afbracht van Bernlefs ideeën. In de praktijk van het Schrijversprotest konden ze elkaar blijkbaar regelmatig vinden, maar cultuurpolitiek en poëticaal lagen hun posities ver uiteen. Vogelaar ging aan het einde van de jaren zestig tot pakweg eind jaren zeventig namelijk in hoge mate uit van een offerlogica in de verhouding tussen kunst en politiek (vgl. Drotts driedeling): hij bezag goedkeurend de neiging van jonge mensen om hun belangstelling van kunst naar activisme te verleggen.

> Ik vind het op zich een gunstig teken dat de aktieve figuren van de jongere generatie zich nauwelijks schijnen te interesseren voor het schrijven en lezen van "experimentele teksten" of iets dergelijks, maar meer belangstelling hebben voor aksieprogramma's, of strategieën. Het zou best wel eens kunnen zijn dat wat voor kort mensen ertoe bracht hun bevrediging en uitdrukkingsmogelijkheden in kunst en dergelijke gesublimeerde vormen te zoeken, wat onvrede maatschappelijk ongevaarlijk maakte en afleidde, nu gezocht wordt in politieke aksies en bevrijdingspogingen. Misschien is de oppositiebeweging van nu een positieve opheffing van de kunst, vruchtbaarder in elk geval dan het kleinburgerlijke geroep om afschaffing

> annex demokratisering. Want dit is slechts een zoveelste alibi geworden om van zelfkritiek af te zien (Vogelaar 1970, 11.10).

Op het eerste gezicht lijkt deze kritiek op ‘experimentele teksten’ en ‘demokratisering’ eigenaardig: is Vogelaar niet de vaandeldrager van het Ander Proza van deze periode, en heeft hij niet met zijn communistische opvattingen als geen ander oog voor klassenkwesties en democratisering? Om met dat laatste te beginnen: eerder in hetzelfde stuk geeft hij aan dat democratisering over het algemeen volstrekt verkeerd begrepen wordt, omdat beleidsmakers er slechts een vergroting van de consumptie onder verstaan: ‘[Z]oals de vice-voorzitter van de nieuwe Vereniging van Uitgevers in een interview zei: dat het erom ging insidentele [sic] en onregelmatige lezers naar de boekhandel te lokken’ (Vogelaar 1970, 11.9). Dat kon in zijn opinie echter nooit het doel van een werkelijk democratische literatuur zijn. Literatuur die als wapen kon fungeren in de klassenstrijd moest vooral *inzicht* geven: in de ideologische werking van de taal, in de materiële condities van de maatschappij, et cetera. Het schrijven van ‘experimentele’ titels bood, aldus Vogelaar, allerminst de garantie dat er van zo’n inzichtgevende, revolutionaire werking sprake was. Literair experiment zonder stevige ideologische verankering werd op de boekenmarkt immers binnen de kortste keren onschadelijk gemaakt: ‘Goed[,] door in een boek af te rekenen met de retoriese vormen en de bestaande wetten van logika, vecht men in feite tegen de bestaande uitdrukkingswijze van de bourgeoisie. Maar voor hetzelfde geld vormen deze pogingen tot interne verandering een zoveelste attraktie op de pluralistiese markt’ (Vogelaar 1970, 11.9). Een van de meest uitgesproken voorbeelden van zo’n schijn-experimentele roman was volgens Vogelaar Harry Mulisch’ *De verteller*, waarin politieke verhoudingen *niet* werden onthuld en verhelderd, maar juist werden gemythologiseerd – en daarmee moeiteloos ingesponnen in het burgerlijke waardenpatroon (Vogelaar 1974, 21).[19]

Het feit dat Vogelaar een offerlogica leek te volgen in zijn reflectie op de verhouding literatuur en politiek betekende bepaald niet dat hij literatuur onbelangrijk vond, of dat hij het schrijven louter instrumenteel wilde inzetten om een politieke boodschap aan de man te brengen. Het was juist dat soort instrumentele literatuur dat hij liever kwijt dan rijk was – net als die teksten die normbevestigend waren – terwijl hij zich inzette voor een literatuur waarin de taal als wapen kon fungeren. De taal functioneerde bij hem als een productiemiddel dat de gebruikers ervan – en daar rekende hij in eerste instantie de schrijvers toe, in tweede instantie de gehele maatschappij – weer zouden moeten veroveren op de reclamemakers, demagogen en amusementskoningen, zo zei hij in 1969 in een interview tegen Fernand Auwera (Auwera 1969, 156-157).[20] Die taak de taal als (communicatie)*middel* in te zetten kon de schrijver niet helemaal verwaarlozen, zo gaf hij aan in een gesprek met Lidy van Marissing in datzelfde jaar: literatuur die louter over haar eigen vorm gaat ‘legt […] zich neer bij de

verdeling van de wereld in streng gescheiden deelbelangen, invloedssferen, en in haar afwijzing van onzin verdoemt ze zichzelf tot zinloosheid' (Van Marissing 1971, 125).

In 1969 stelde Vogelaar zich in verschillende interviews uitgesproken strijdbaar en consequent marxistisch op. Op het eerste gezicht koos hij een ander pad toen hij eind 1969, begin 1970 bij het Actiecomité Schrijversprotest betrokken raakte. Op 15 januari 1970 gaf hij bijvoorbeeld een interview aan *Trouw* waarin hij een visie ontvouwde die niet alleen in lijn lag met het Comité als geheel, maar die ook heel dicht bij Bernlefs interpretatie lag. Net als Bernlef stelde hij namelijk dat de BBK een principieel andere cultuurpolitiek eiste, maar dat dat voor de schrijvers niet gold: 'Wij moeten de fout vermijden de maatschappij te willen veranderen, zonder de stap te nemen om op concrete gebieden, zoals ons werk, de maatschappij te veranderen. Onze eisen kunnen allemaal uitgevoerd worden binnen het bestaande bestel. Wij zijn dus helemaal niet zo revolutionair' (*Trouw* 1970a). Wellicht wilde hij met deze opinie welbewust aansluiten bij de consensus in het Actiecomité: in hetzelfde interview gaf hij aan dat schrijvers alleen met enige inspanning solidair met elkaar zouden kunnen zijn, gezien hun onderlinge concurrentie, maar dat die solidariteit wel hard nodig was.

In het vuur van het schrijversprotest, in januari 1970, was het dus slim om een eenduidige koers te varen. Bij nader inzien bleek deze eensgezindheid echter in hoge mate schijn. Wie andere interviews met en stukken van Vogelaar uit deze periode leest, treft weer poëticale ideeën aan waarin hij wel degelijk veel minder realistisch-ontnuchterd over de wereld en de literatuur spreekt dan Bernlef. Dat is goed zichtbaar in het gesprek over literatuur tussen H.C. ten Berge, Rein Bloem, Gerrit Kouwenaar, Bernlef en Vogelaar, genotuleerd door Lidy van Marissing, in het zomernummer 1970 van *Raster*. Hoewel daarin niet expliciet over politieke opvattingen gesproken wordt, wordt al gauw duidelijk dat volgens Vogelaar iedere poëticale stellingname automatisch gepolitiseerd is – een gegeven waar Bernlef de vinger op legt. Over voorgaande generaties – waaronder de Zestigers waar Bernlef een leidende rol in speelde – zegt Vogelaar:

> Na de eerste periode van de Vijftigers zie je een toenemend – scepticisme zou een te groot woord zijn – maar een soort ironische afstandname van de omgeving, met een ontzettend grote angst voor grote woorden, grote emoties; voor een deel natuurlijk uitermate gerechtvaardigd vanwege de achterliggende geschiedenis maar op dat moment ook elke vorm van verandering, van mogelijkheid tot aktie, afsluitend.
>
> *Bernlef*: Dan kom je op het gebied van de politiek.
>
> *Vogelaar*: Ik geloof niet dat dat er los van staat. Telkens wordt er in die teksten een greep gedaan uit de realiteit met alle omgeving er afgeschraapt,

> zodat elke mogelijkheid om perspektieven te zien – dus ook om in een perspektief te komen dat je afstand kunt nemen wordt uitgesloten. [...] Ze staan voor een groot deel afwijzend tegenover het inzicht dat de dingen veranderd kunnen worden en dat je ook met je werk in kunt grijpen (Van Marissing 1970-1971, 129).

Wat Vogelaar hier uiteenzet zou je wel degelijk een 'revolutionaire' stellingname kunnen noemen: hij stelt het als principieel doel van een literaire tekst om 'de' werkelijkheid op zo'n manier in perspectief te plaatsen, dat duidelijk wordt gemaakt dat er ook een andere werkelijkheid zou kunnen bestaan. Die mogelijkheidszin lijkt voor hem de uiteindelijke kern te zijn, aangezien hij wel degelijk zeer sceptisch is over de ambitie om een werkelijke 'buitenstaanderspositie' in te nemen. Daarvoor is zijn geloof in de dominerende ideologische kracht van de status quo te groot, een stellingname die uiteraard past bij zijn principiële marxisme (Van Marissing 1970-1971, 132).

Dit leidt tot een tweespalt die in veel van Vogelaars stukken over cultuurpolitiek (die veelal gebundeld zijn in *Konfrontaties* (1974)) terug te zien is. Hij combineerde een radicale politieke theorie met een wat fatalistische houding waar het de politieke realiteit betrof: in veel van zijn stukken was hij uitgesproken somber over de wil en mogelijkheid van schrijvers om te protesteren, over de mogelijkheid om als schrijver de macht in de boekenwereld in handen te nemen, over de bereidwilligheid van uitgevers en boekhandelaren om te veranderen. Zo kwam hij op een standpunt terecht dat in veel opzichten het spiegelbeeld was van Bernlefs stellingname: die was immers juist doortastend waar het de concrete politieke realiteit betrof (kijk maar naar zijn vele bestuurlijke nevenfuncties) maar uitgesproken sceptisch over revolutionaire politieke theorieën. Ook poëticaal was er een verschil: Bernlef ging er überhaupt niet van uit dat schrijvers moesten proberen om de werkelijkheid politiek te veranderen (ze moesten er alleen een eigenzinnige blik op werpen), terwijl Vogelaars poëtica wel degelijk draait om het ideologisch beïnvloeden en emanciperen van de lezer door middel van vervreemdingseffecten.

De uitdagers: de Zeventigers

De politieke ideeën van Bernlef en Vogelaar komen dus niet overeen, al trokken ze gedeeltelijk samen op – maar ze liggen veel minder ver uit elkaar dan die van Vogelaar en de Zeventigers. Onder die naam is een groep schrijvers bekend geworden – onder wie Heere Heeresma, Guus Luijters, George Kool, Hans Plomp en Peter Andriesse – die in de jaren zeventig begon te pleiten voor realistisch, toegankelijk proza. Haar belangrijkste publicitaire afzetpunten waren het hip-linkse opinieblad *De Nieuwe Linie* en het studententijdschrift *Propria Cures*: media waarin een ironie gecultiveerd

werd die volstrekt misplaatst zou zijn in Vogelaars ernstige lijfblad, *De Groene Amsterdammer*. 'Sj. K.' (vermoedelijk Sjoerd Kuyper) vatte in 1972 het verschil tussen de Zeventigers waarmee hij zich identificeerde en Vogelaar helder samen. Kuyper hield van 'boekjes' waarvan hij, gezeten bij de kachel, 'lekker warm van binnen' werd. 'Maar lekker warm van binnen is tégen de revolutie, daarvan ben ik wel zeker, en J.F. [Vogelaar] is voor de revolutie' (Vogelaar 1974, 86). Vogelaar opende een afdeling van zijn *Konfrontaties* over de Zeventigers met dit citaat, wat aangaf dat hij deze uitspraak typerend vond voor het verschil tussen deze groep schrijvers en hemzelf.

Inderdaad liggen de poëtica's én politieke stellingnames van marxistische experimentelen als Vogelaar en deze ironische realisten mijlenver uiteen. Wie echter iets meer gaat graven in de wortels van de beweging van Zeventig, merkt dat die verrassend genoeg terug te voeren zijn op het Tweede Schrijversprotest. Deze Zeventigers begonnen zich in de allereerste dagen van het protest te roeren met een stunt, namen zelfs deel aan verschillende acties in het kader van het Schrijversprotest, en lanceerden zichzelf uiteindelijk halverwege 1970 met een manifest dat een directe reactie was op de schrijversacties. Dat maakte dat hun vroege manifestaties wel degelijk politiek waren, in de performatieve zin (vgl. Drotts driedeling): ze zetten politieke taal en politieke discussies retorisch in om zichzelf poëticaal op de kaart te zetten.

De publieke lancering van de Zeventigers vond plaats in de dagen rond de bibliotheekactie van 13 januari 1970. Op 14 januari 1970, overigens niet toevallig de verjaardag van Bernlef, organiseerde het 'Financierings-Fonds voor de Zeventigers' een ludieke uitreiking waarbij louter aan sympathisanten prijzen werden toegekend, met excentrieke namen als 'het Gouden Wurgkoord van het Bestormingskommitee "De Zangberg"' en de 'J. Bernlefprijs van het Wereldgenootschap Ekshibitionisme' (Haveman e.a. 1970; *De Tijd* 1970a). Hiermee wilde een groep jonge auteurs protesteren tegen wat ze het 'Hoornik-konsern' noemde, onder wie ze vooral Ed. Hoornik en Bernlef rekenden, en daarnaast Eva Hoornik, Mies Bouhuys, K. Schippers en C. Buddingh'. Deze mensen vormden een kongsi die volgens het Financierings-Fonds door onderlinge vriendendiensten een onevenredige machtspositie in de letteren bezet hield – een situatie die de Zeventigers wilden ironiseren door zelf een vergelijkbare incestueuze prijsuitreiking te ensceneren.[21]

Deze kritiek was niet nieuw en is ook wel een beetje te begrijpen.[22] In de eerste plaats waren de beschuldigde schrijvers allemaal familieleden en goede vrienden van elkaar: Hoornik en Bouhuys waren getrouwd, hun kinderen Erica en Eva waren respectievelijk met K. Schippers en Bernlef gehuwd, en Buddingh' was goed bevriend met Hoornik. Daarnaast bezaten ze allemaal niet alleen poëticaal, maar vooral bestuurlijk sleutelposities in de Nederlandse letterenwereld. Over Bernlefs vele bestuurlijke functies schreef ik al eerder, maar daarnaast werkte Hoornik bij *De Gids*; was Bouhuys bestuurslid van de VvL; en was Buddingh' onder meer letterenredacteur bij

Het Parool en VvL-bestuurslid. Allemaal waren ze ook nog eens (groot)ontvangers van beurzen en honoreringen van het Fonds voor de Letteren.[23] En tot overmaat van ramp functioneerde het huis van Hoornik en Bouhuys op de Prinsengracht als een uitvalsbasis voor de Nederlandse intellectuele klasse van dat moment: met regelmaat verzamelden zich daar onder vele anderen journalist-politicus Han Lammers, componist Peter Schat, journalist Boebie Brugsma, en schrijvers als Bert Voeten, Adriaan Morriën en Harry Mulisch (Van der Veen 1974). Dat de bibliotheekactie van 13 januari óók vanuit dit huis was vertrokken, bevestigde nog maar eens de legendarische status die het had in de Nederlandse boekenwereld (hoewel het feit dat het zeer centraal gelegen was, dichtbij een grote bibliotheek, ook een belangrijke rol gespeeld zal hebben).

De auteurs die deelnamen aan het Financierings-Fondsspektakel van 14 januari namen echter wel een dubbelzinnige houding aan tegenover deze heersende literaire machten: hun tegendraadse houding tegenover het Hoornik-konsern namen ze even gemakkelijk weer terug. Zo namen in elk geval twee van hen deel aan de bibliotheekactie: Heeresma en Kool. Voor Andriesse gold wellicht hetzelfde, hoewel dat niet eenvoudig te bepalen is: in een typerend ironisch verslag schreef hij dat hij '[v]erkleed als de bekende haagse letterkundige K.L. Poll' deelnam.[24] Ook op andere momenten in 1970 was hun positionering ambigu. Heeresma verklaarde op 10 januari 'volledig achter het schrijversprotest' te staan (*Algemeen Handelsblad* 1970), maar provoceerde ruim een half jaar later zijn collega-schrijvers door als een van de weinigen de RAI-boekenmarktboycot te doorbreken.[25] En terwijl Andriesse jarenlang zijn best had gedaan om als lid ingeschreven te worden voor de VvL, ging hij in een interview met *Het Parool* tekeer tegen de vereniging: '[D]e Vereniging van Letterkundigen, het afschuwelijke gezicht van mensen die [het] alleen nog over 10 of 12 procent royalties kunnen hebben en over leenrecht' (Van Severen 1970).[26]

Het statement waarmee de Zeventigers er definitief in slaagden zichzelf in de letterenwereld te positioneren was op het eerste gezicht eenduidiger: het *Manifest voor de jaren zeventig*. In juni kondigden ze de tekst aan, onder meer in het genoemde *Parool*-interview; eind september kwam het boek uit, met Andriesse, Heeresma, Kool en Plomp als ondertekenaars. Het grootste deel van de tekst biedt een ernstige reflectie op de staat van het boekenvak en de financiering van de auteur. In vijf hoofdstukjes worden respectievelijk 'de schrijversakties', 'de marktpositie van de literatuur', 'de koncentraties', 'de informatie' en 'de subsidies' geanalyseerd, waarna '[e]en programma voor de jaren zeventig' wordt ontvouwd en aan het slot de Zeventigers worden gepresenteerd. Het boekje kiest daarbij koers tussen een gedeeltelijk heel eigen en een gedeeltelijk in de tijd passende kijk op de literaire wereld.

Eigenzinnig is de sterke nadruk die de Zeventigers leggen op twee zaken: op debutanten en op de markt. Veel sterker dan het Actiecomité spreken de opstellers over

de literatuur als een markt van vraag en aanbod, waarbij de 'leesbaarheid' van een manuscript een cruciale rol zou moeten spelen (bijvoorbeeld in de beslissing om een beurs te verlenen voor publicatie van het boek).[27] Ook zijn ze uniek in het accent dat ze leggen op beginnende auteurs. Zo schrijven ze dat het de 'aankomende en beginnende schrijvers' zijn die als eerste getroffen worden door een aanpassing van het aanbod door uitgeverijen wanneer het slecht gaat met de markt, 'degenen wier produkten op de boekenmarkt het meest kwetsbaar zijn, maar die niettemin niet als leden van de Vereniging van Letterkundigen geregistreerd kunnen worden en die alleen al daarom niet in aanmerking kunnen komen voor een uitkering uit de fondsen' (Andriesse e.a. 1970, 13-14). Hier spreken de auteurs duidelijk uit eigen ervaring: zij hadden nog maar weinig titels op hun naam staan (met uitzondering van Heeresma) en konden dus niet altijd aanspraak maken op een beurs, omdat daarvoor ten minste twee boekpublicaties noodzakelijk waren.

Wie op grond van hun marktgerichtheid denkt dat de Zeventigers een vulgair commerciële koers varen, doet hun manifest echter geen recht. Verschillende van hun voorstellen vormen een variant van de progressieve ideeën die elders in het cultuurpolitieke debat van 1970 naar voren werden gebracht. Zo wijzen ze op de 'koncentraties' in de uitgeverijwereld die toen breed als probleem werden gezien, niet in de laatste plaats door marxistisch georiënteerde schrijvers rond een blad als *Te Elfder Ure*. Het pleidooi om niet zozeer de auteur, maar eerder het boek te subsidiëren, doet sterk denken aan het ook door anderen gedeelde pleidooi voor de subsidie aan de lezer. En het voorstel voor de herziening van het subsidiestelsel dat ze doen, wil de winsten op boeken in eerste instantie zo eerlijk mogelijk verdelen:

> Alle royalties van gesubsidieerde uitgaven per eerste druk alsmede een telkens kleiner gedeelte der royalties per volgende drukken worden geïnd door de subsidieraad. Alle winsten per uitgave per druk worden gedeeltelijk en in de verhouding van de gesubsidieerde kosten tot de uitgeverskosten van de eerste druk door de uitgevers terugbetaald tot het totale nominale subsidiebedrag per uitgave is voldaan. De totale inkomsten worden daarna jaarlijks aan de betrokken schrijvers uitgekeerd volgens bestaande sociale kriteria en naar het aantal gepubliceerde woorden (Andriesse e.a. 1970a, 27).

Schrijvers worden daarmee wel aangespoord productief te zijn (het aantal gepubliceerde woorden telt immers voor de hoogte van een beurs) en veel te verkopen (bij herdrukken gaat een steeds groter deel van de royalties direct naar de auteur toe), maar tegelijk zit er een sociaal verdeelmechanisme in dit voorstel dat sterker op gelijkheid is gebaseerd dan het eigenlijke model van dat moment. Daarin werd op grond van veronderstelde literaire kwaliteit immers onderscheid in de hoogte van beurzen gemaakt: men kon 8000, 5000 of 3000 gulden krijgen in 1969.

Praktisch gezien bestaan er dus nogal wat overeenkomsten tussen de voorstellen van de Zeventigers en die van bijvoorbeeld Bernlef en Vogelaar. Tegelijk waren er onoverbrugbare ideologische en poëticale meningsverschillen met andere protesterende schrijvers. De nadruk die de Zeventigers legden op 'leesbaarheid' was voor veel commentatoren in 1970 bijvoorbeeld onacceptabel en platvloers (Van Marissing 1970; Geel 1970), terwijl een communistische krant als *De waarheid* de kapitalistische koers van het *Manifest* hekelde (Milikowski 1970b). Om de verwarring en de onenigheid compleet te maken, lieten de auteurs van het *Manifest* zich ook nog eens dubbelzinnig of negatief over hun eigen tekst uit. Zo werd al snel duidelijk dat Heere Heeresma en Hans Plomp weinig met de tekst te maken hadden gehad en er praktisch ongezien hun handtekening onder hadden gezet (Luijters 1970), waarna Andriesse de chaos verder vergrootte door in een door en door ironische tekst in *Propria Cures* te suggereren dat George Kool niet bestond. Hij zou louter een schuilnaam zijn waarachter een bont gezelschap van fascisten en communisten zou schuilgaan – want volgens Andriesse had het manifest zowel het verwijt gekregen extreem-links als extreem-rechts te zijn (Andriesse 1970).

Het lijkt er bij nader inzien op dat alleen de werkelijke opsteller van het boekje, Kool, woord voor woord achter deze tekst stond (Kool 2001, 249-252). Hij zou echter na het schrijven van het manifest snel uit de letterenwereld verdwijnen. Voor de andere drie ondertekenaars, en vooral voor Heeresma en Andriesse, was het boekje eerder, of ook, een pr-stunt: ze verbonden zich ermee aan de politieke debatten van die tijd, maar eigenlijk lanceerden ze zich vooral op een spectaculaire wijze in de literatuur. Geheel onjuist is het dus niet dat eerdere literatuurgeschiedschrijvers vooral bespraken om de poëticale uitspraak aan het einde: voor Heeresma, Andriesse en Plomp was dat misschien wel de passage waar zij zich het gemakkelijkst in konden vinden. Toch is het cruciaal om te zien dat de Zeventigers hun poëticale pleidooi voor leesbaar proza formuleren in een tekst die vooral over subsidieverdeling gaat. Voor hen was de literaire richting die zij voorstonden vooral te begrijpen vanuit een pleidooi voor radicale herziening van het subsidiestelsel.

Wat kwam er terecht van het Schrijversprotest?

De cynisch-pragmatische aanpak van Bernlef, de consequent marxistische visie van Vogelaar en het provocatief-verwarrende optreden van de Zeventigers: het waren maar drie van de meest beeldbepalende posities in het Schrijversprotest van 1970. De driedeling van Drott die ik als heuristisch instrument gebruikte ik dit hoofdstuk, heeft vooral signalerende waarde in het beter begrijpen van verschillende visies op de verhouding kunst en politiek. In werkelijkheid was er namelijk nog een veel groter scala aan visies op de cultuurpolitiek, variërend van mensen die principieel het gehele protest afwezen tot auteurs die bepaalde actiedoelen en actiemethoden omhelsden,

maar andere te radicaal vonden. Die cultuurpolitieke onenigheid werd nog eens aangevuld door sterk verschillende poëticale ideeën, met name over de vraag of en hoe de schrijvers de werkelijkheid literair zou kunnen uitbeelden – en of de lezer daarmee op nieuwe politieke ideeën gebracht zou (moeten) worden. Ideologische én poëticale eensgezindheid ontbraken dus – en dat maakte een eenduidig optreden van de Nederlandse auteurs in dit actiejaar ingewikkeld.

Het werd daarmee lastig een krachtige hervormingsagenda voor de letterenwereld te formuleren, waarmee de autoriteiten effectief bespeeld hadden kunnen worden (zoals in de theaterwereld na Aktie Tomaat wél lukte). Een van de meest serieuze pogingen tot een herziening van het letterenbeleid – een nota over de subsidie aan de lezer, door een Commissie van Goede Diensten (VvL/KNUB) met onder meer Bernlef als lid – had bijvoorbeeld geen zichtbare invloed op het beleid van de jaren 1970 (Commissie 1973), wellicht door een gebrek aan steun vanuit het veld en de politiek. Op de langere termijn zouden verschillende van de gemakkelijker te realiseren doelstellingen van het Actiecomité echter wel gehaald worden. Halverwege de jaren 70 zou het Fonds voor de Letteren geleidelijk administratief en inhoudelijk autonomer worden, onder meer met een eigen Schrijvershuis in Amsterdam. In de loop van de jaren tachtig en negentig werden standaardcontracten in het leven geroepen; werd de Stichting Lira (1986) ter verdeling van leengelden opgericht; en kwam er een Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds (1991), dat in ieder geval een klein deel van de niet winstgevende boeken met subsidies zou ondersteunen.

Wat er vooral *niet* slaagde, was de radicale systeemverandering die protestleiders als Vogelaar en in mindere mate Bernlef voor ogen stond. Een wezenlijke andere verhouding tussen politiek en kunst, of tussen kunstwerk en publiek, kwam niet tot stand. Dat leidde ertoe dat het Schrijversprotest praktisch in de vergetelheid raakte, hoe cruciaal de actiejaren 1970-1971 ook lijken om met name de poëticale en cultuurpolitieke posities rond 1970 goed te doorzien. Hoewel er nooit luidruchtiger werd geklaagd over het bestaan van een 'wezenlijk' kunstbeleid, was de cultuurpolitieke discussie vermoedelijk nooit van zo'n hoog niveau als toen. Het probleem was alleen dat de talloze ideologische, cultuurpolitieke en poëticale twistpunten ervoor zorgden dat het onmogelijk werd om de literaire rangen daadwerkelijk te sluiten.

Literatuur

ADLINGTON 2013
R. Adlington, *Composing Dissent. Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam*. New York, Oxford University Press, 2013.

ANDRIESSE 1970
P. Andriesse, 'George Kool bestaat niet', in: *Propria Cures*, 81, 5, 1970, 2.

ANDRIESSE e.a. 1970
P. Andriesse, H. Heeresma, G. Kool & H. Plomp, *Manifest voor de jaren zeventig*. Amsterdam, De Bezige Bij 1970.

ALGEMEEN HANDELSBLAD 1961
'Vier dichters willen niet in bloemlezing', in: *Algemeen Handelsblad*, 18-01-1961.

ALGEMEEN HANDELSBLAD 1970
'Het loon van de schrijver', in: *Algemeen Handelsblad*, 10-01-1970.

AUWERA 1969
F. Auwera, *Schrijven of schieten? Interviews*. Antwerpen/Utrecht, Standaard, 1969.

BAX 2004
S. Bax, '"Vorm is als het wiel van een auto". Over realisme, postmodernisme en commercialiteit in Nederlandse literatuur uit de jaren zeventig', in: *Nederlandse Letterkunde*, 9, 4, 2004, 361-379.

BAX 2007
S. Bax, *De taak van de schrijver. Het poëticale debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985.* 's Hertogenbosch, Next Academic, 2007.

VAN BENTHEM JUTTING 1970
A. van Benthem Jutting, 'Boekenbal-nieuwe-stijl brak met tradities', in: *Het Parool*, 04-03-1970.

BERNLEF 1969a
J. Bernlef, 'Het NVV en de kunstenaars', in: *Mededelingen Vereniging van Letterkundigen*, 1969, 4-8.

BERNLEF 1969b
J. Bernlef, 'Een gesubsidieerd isolement', in: *De Gids*, 132, 2, 1969, 211-213.

BERNLEF 1969c
J. Bernlef, 'Over het welzijn van de apen', in: *Vrij Nederland*, 11-10-1969.

BERNLEF 1970
J. Bernlef, *Wie a zegt.* Amsterdam, Querido, 1970.

BREMS 2006
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bakker 2006.

BROUILLETTE 2014
S. Brouillette, *Literature and the Creative Economy*. Stanford, Stanford University Press, 2014.

BRUSSEL 1970
P. Brussel, *Baas in eigen bedrijf. Verslag van het bezoek in 1970 aan Joegoslavië*. 1970.

BUELENS 2015
G. Buelens, 'Heel andere tijden. Canoniseringsachterstand door ongelukkige profilering?', in: L. Bernaerts e.a. (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 17-43.

COMMISSIE 1973
Commissie van Goede Diensten, *Integratie van de literatuur in het cultuurbeleid*. Amsterdam, 1973.

DEDDES 1979
I. Deddes (red.), *Tomaat Documentatie. Een documentair verslag van een actie, 9 oktober 1969-28 februari 1970*. Amsterdam, Instituut voor Theateronderzoek en het Holland Festival, 1979.

DEMEYER e.a. 2018
H. Demeyer & S. Vitse, 'Jacq Vogelaar. Schrijven als taalarbeid?', in: H. Demeyer & S. Vitse (red.), *Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*. Gent, Academia Press, 2018, 3-13.

DISCUSSIENOTA 1972
Discussienota kunstbeleid. Den Haag, 1972.

DORLEIJN e.a. 2006
G.K. Dorleijn & K. van Rees (red.), *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen, Vantilt, 2006.

DROOG 2015
B.F.M. Droog, '50 jaar Letterenfonds, 1965-2015', in: *Droogmagazine*, 26-06-2015, geraadpleegd 03-09-2018 op https://www.bartfmdroog.com/droog/letterenfonds.html#2desp/

DROTT 2011
E. Drott, *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981.* Berkeley/Los Angeles/Londen, University of California Press, 2011.

VAN DUINKERKEN 1955
A. van Duinkerken, 'Bescherming van geestelijke eigendom. 50 jaar Vereniging van Letterkundigen I', in: *De Tijd*, 12-11-1955.

VAN ENGEN 1996
M. van Engen, '9 oktober 1969: Begin van de Aktie Tomaat. De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek', in: R. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, 752-759.

FEDERATIE 1972
Federatie van Kunstenaarsverenigingen, *Met verbeelding. Kunstnota*. Amsterdam, 1972.

FENS e.a. 1973
K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1973.

GEEL 1970
R. Geel, 'De "gewone" lezer en de leesbaarheid', in: *De Gids*, 133, 1970, 230-234.

'HANDELINGEN' 1970a
Handelingen Tweede Kamer OCV / UCV 1969-1970, 11-03-1970, geraadpleegd 03-09-2018 op http://www.statengeneraaldigitaal.nl

'HANDELINGEN' 1970b
Handelingen Tweede Kamer OCV / UCV 1969-1970 21-05-1970, geraadpleegd 03-09-2018 op http://www.statengeneraaldigitaal.nl

'HANDELINGEN' 1970c
Handelingen Tweede Kamer 1970-1971 17-11-1970, geraadpleegd 03-09-2018 op http://www.statengeneraaldigitaal.nl

HAVEMAN e.a. 1970
B. Haveman en J.-M. Steenhof, 'Dag in dag uit', in: *de Volkskrant*, 13-01-1970.

HOPPER 1970
Hopper, 'Zeg er 'ns wat van…', in: *De Volkskrant*, 19-01-1970.

ISTHA e.a. 1969
D. Istha e.a., 'De kunstenaars en Klompé. Over de aksies van het BBK', in: *Te elfder ure*, 11-12, 1969, 493-501.

KENNEDY 1995
J.C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig.* S. Kennedy-Doornbos (vert.). Amsterdam/Meppel, Boom, 1995.

KOSSMANN 1970
A. Kossmann, '"Correcte actie", in: *Het vrije volk*, 15-01-1970.

LUIJTERS 1970
G. Luijters, 'Dit was ut dan', in: *Propria Cures*, 81, 3, 10-10-1970, 7.

VAN MARISSING 1970
L. van Marissing, 'Een mager manifest van vier dikdoeners', in: *de Volkskrant*, 25-09-1970.

VAN MARISSING 1970-1971
L. van Marissing, 'Literatuur in discussie', in: *Raster* 4, 1970-1971, 110-135.

VAN MARISSING 1971
L. van Marissing, *28 interviews.* Amsterdam, Meulenhoff, 1971.

MEDEDELINGEN 1970
Mededelingen Vereniging van Letterkundigen I, 1970.

MEYER 1994
D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70.* Amsterdam, Theaterinstituut Nederland, 1994.

MICHEELS 2006
P. Micheels, *Geen vogel kan van louter fluiten leven. Vereniging van Letterkundigen 1905-2005.* Amsterdam/Antwerpen, Contact, 2006.

MILIKOWSKI 1970a
M. Milikowski, 'Rondleiding door de toren', in: *De waarheid*, 11-03-1970.

MILIKOWSKI 1970b
M. Milikowski, 'De burgerlijke schrijvers en de vernieuwers', in: *De waarheid*, 17-10-1970.

NIEUWSBLAD VAN HET NOORDEN 1970a
'Schrijvers gaan tot actie over', in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 13-01-1970.

NIEUWSBLAD VAN HET NOORDEN 1970b
'Schrijvers wensen niet langer de willekeur van uitgevers', in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 25-02-1970.

DE NOOY 1993
W. de Nooy, *Richtingen & Lichtingen. Literaire classificaties, netwerken, instituties.* Tilburg, Katholieke Universiteit Brabant, 1993, [onuitgegeven proefschrift].

DE NOOY 2006
W. de Nooy, 'Eenheid door polarisering. Het Nederlandse literaire veld tussen 1970 en 1980', in: G. Dorleijn & C.J. van Rees (red.), *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen, Vantilt, 2006, 185-197.

OSKAMP 2016
J. Oskamp, *Een behoorlijk kabaal. Een cultuurgeschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw.* Amsterdam, Ambo|Anthos, 2016.

PHAFF 1969
J. Phaff, 'Over de afstand tussen de Raad en de rest', in: *Vrij Nederland*, 11-10-1969.

PHAFF 1971
J. Phaff, 'De Vereniging van Letterkundigen zoekt een nieuwe waakhond', in: *Vrij Nederland,* 03-04-1971.

POLL 1968
K.L. Poll, 'Minister Klompé beschouwt niemand als vijand', in: *Algemeen Handelsblad*, 23-11-1968.

POLL 1975
K.L. Poll, 'De organisatie van het geluk. De welzijnsideologie, de oppositiepartijen en de kunst', in: *NRC Handelsblad*, 24-01-1975.

POLLMANN 1969
T. Pollmann, 'Dag underground', in: *Soma*, 1, 1, 1969, 17.

RAPPORT 1971
Rapport over de boekenmarkt 1963-1971, 1971.

REEMER 1972
A. Reemer, 'Cultuurnota met verbeelding… en niet meer', in: *De waarheid*, 30-06-1972.

DE ROVER 1998
F. de Rover, 'Juni 1970: Peter Andriesse, Heere Heeresma, George Kool en Hans Plomp publiceren het *Manifest voor de jaren zeventig*', in: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam/Antwerpen/Groningen, Contact, 1998, 813-818.

RUITER e.a. 1996
F. Ruiter & W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland, 1840-1990.* Amsterdam/Antwerpen, Arbeiderspers, 1996.

RUSCH 2016
L. Rusch, *"Our Subcultural Shit-Music". Dutch Jazz, Representation, and Cultural Politics*. Amsterdam, Universiteit Amsterdam, 2016 [onuitgegeven proefschrift].

SAMAMA 2001
L. Samama, 'Amsterdam, 17 november 1969: Actievoerders verstoren met rateltjes een concert door het Concertgebouworkest. Muziek en het onbehagen in de cultuur in de jaren zestig', in: L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, Amsterdam University Press-Salome, 2001, 743-748.

SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 1998
M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam/Antwerpen/Groningen, Contact, 1998 [1993].

VAN SEVEREN 1970
T. van Severen, 'De Zeventigers staan op', in: *Het Parool*, 01-06-1970.

SMIT 1968
G. Smit, 'De kopstukken van de Boekenweek', in: *de Volkskrant*, 26-03-1968.

TE ELFDER URE 1972
Openbaarheid. Themanummer van *Te Elfder Ure*, 19, 1-2, 1972.

DE TELEGRAAF 1961
'Rechter geeft dichters gelijk', in: *De Telegraaf*, 24-01-1961.

DE TIJD 1970a
'De leuke letteren', in: *De Tijd*, 12-01-1970.

DE TIJD 1970b
'Schrijvers leggen beslag op boeken', in: *De Tijd*, 13-01-1970.

TROUW 1970a
'Schrijvers willen méér dan leengeld', in: *Trouw*, 15-01-1970.

TROUW 1970b
'"Het wordt nog slechter als minister Klompé weggaat"', in: *Trouw*, 21-10-1970.

TROUW 1971
'Dringen voor de deur bij minister Engels', in: *Trouw*, 19-08-1971.

TROUW 1972
'Kunstenaarsfederatie komt met beleidsnota', in: *Trouw*, 01-07-1972.

VAESSENS 2013
T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen, Vantilt, 2013.

VAN DER VEEN 1974
A. van der Veen, 'De literaire salon aan de Prinsengracht. Avonden met Eddie Hoornik', in: *NRC Handelsblad*, 04-10-1974.

VERSLAG 1970
Verslag over de jaren 1969 en 1970 van de stichting Fonds voor de Letteren. Rijswijk, 1970.

VITSE 2015
S. Vitse, 'De utopische methode. De poëticale positionering van J.F. Vogelaar in de jaren zestig en zeventig', in: L. Bernaerts e.a. (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 101-118.

VOGELAAR 1970
J. Vogelaar, 'Proletariese kunst?', in: *Elite literatuur massa. Kongresmap*. Nijmegen, 1970, 11.1-11.10.

VOGELAAR 1974
J. Vogelaar, *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren*. Nijmegen, Socialistiese Uitgeverij, 1974.

DE VOLKSKRANT 1970a
'Auteurs eisen leen-geld. Vandaag vergadering letterkundigen over de "Actie Schrijversprotest"', in: *de Volkskrant*, 03-01-1970.

DE VOLKSKRANT 1970b
'Weekbladen', in: *de Volkskrant*, 22-10-1970.

DE VOLKSKRANT 1972
'Kunstenaars-federatie bezorgd over begroting', in: *de Volkskrant*, 30-06-1972.

HET VRIJE VOLK 1958
'Boze dichters dreigen met pocketstaking', in: *Het vrije volk*, 10-11-1958.

HET VRIJE VOLK 1968
'Boekenprijzen gestaag hoger', in: *Het vrije volk*, 04-10-1968.

WEGGEBOEKT 1970
Weggeboekt. Amsterdam, 1970.

WEIJTS 2018
C. Weijts, 'Anders moeten wij overgaan tot harde acties', in: Literatuurmuseum.nl, 03-01-2018, geraadpleegd 03-09-2018 op https://literatuurmuseum.nl/artikelen/anders-moeten-wij-overgaan-tot-harde-akties/

ZONNEVELD 1994
L. Zonneveld, 'De slachtoffers van "Actie Tomaat"', in: *De Groene Amsterdammer*, 14-09-1994.

ZWARTBOEK 1980
Actiegroep 'Geef ons heden', *Zwartboek van de actiegroep 'Geef ons heden'*. Amsterdam, 1980.

NOTEN

1. Zie de catalogus van Beeld en Geluid: http://in.beeldengeluid.nl/collectie/details/expressie/105430/false/true.

2. Zo noemde Marga Klompé, minister van CRM, het schrijversprotest op 11-03-1970 (Handelingen 1970a). Verder haalde ze de 'ludieke actie' rond het leenrecht aan op 21-05-

1970 (Handelingen 1970b). Ook bij een discussie over het kunstbeleid in bredere zin op 17-11-1970 werd het schrijversprotest genoemd (Handelingen 1970c).

3. Bax doet dat trouwens vooral in Bax 2004. Vgl. Bax 2007, 387-388.

4. Vgl. De Rover 1998, 813 en Bax 2004, 366.

5. In de paragraaf 'De uitdagers: de Zeventigers' kom ik hierop terug.

6. Zie verderop voor een toelichting op de Pocketstaking en het Eerste Schrijversprotest. In 1980 vormde zich een groep actievoerende vertalers rond het Instituut voor Vertaalkunde in Amsterdam, waar onder meer Hans Bakx, Paul Beers, Anneke Brassinga en Marko Fondse deel van uitmaakten. Zij brachten een zwartboek uit over de slechte financiële positie van vertalers, waarmee ze een politiek-maatschappelijk debat teweeg brachten (*Zwartboek* 1980).

7. Twee uitzonderingen zijn Beekman 2015, die een overzicht geeft van de rol van de overheid op de literatuur sinds de negentiende eeuw, en Kuitert 2002, die ingaat op de economie van het schrijven.

8. In het overzichtswerk Dorleijn e.a. 2006 is bijvoorbeeld nagenoeg geen aandacht voor economisch kapitaal. In een te verschijnen themanummer van *Nederlandse Letterkunde* laat een team historisch en modern letterkundigen (onder wie ikzelf) preciezer zien hoe weinig aandacht er voor verdienmogelijkheden voor auteurs is geweest in de wetenschap, waarna we enkele artikelen presenteren waarin wél aspecten van deze kwestie diachroon worden onderzocht.

9. Een zeldzame uitzondering van een monografie exclusief over literatuurbeleid is Brouillette 2014.

10. Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 79 Actiecomité Schrijversprotest 1962-1963.

11. In een vroeg stuk over het Tweede Schrijversprotest werd het begrip 'zelfbeheer' ook met zoveel woorden gebruikt: 'Het Fonds voor de Letteren moet door de schrijvers, dichters en vertalers zelf worden beheerd. De waarnemer van CRM dient geen stemrecht te hebben, zoals nu het geval is' (*De Volkskrant* 1970a).

12. Archief Stuiveling, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer 227 STUI (Stuiveling) correspondentie Marsman H.J., C691216.

13. Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 8 Algemene ledenvergadering 1970.

14. Vgl. bijvoorbeeld 'Schrijven wensen' 1970 en de notulen van de Actiecomité in Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 79 Actiecomité Schrijversprotest (1970-1971).

15. Zijn exacte moment van uittreden heb ik niet kunnen achterhalen. Wel is het waarschijnlijk dat hij nog lid van de Raad was toen hij in 1970 meedacht over de herziening van het orgaan. In 1971 wordt hij in een aantal gerelateerde krantenstukken enkel genoemd als raad van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, niet meer als lid van de Raad voor de Kunst (vgl. bv. *Trouw* 1971).

16. In zijn interview met Fernand Auwera in *Schrijven of schieten* (1969) gaf Bernlef overigens wel aan dat hij meer oog voor politieke vraagstukken begon te krijgen; zo was hij bezig het politieke boek *Een onrechtvaardige beschouwing* van de Zweed Göran Palm te vertalen (Auwera 1969, 70).

17. 'De tweehonderd van Mertens' is een verwijzing naar een opmerking van vakbondsleider Jan Mertens uit 1968 dat de economische macht in Nederland in handen van zo'n tweehonderd mensen zou zijn.

18. Bernlefs precieze rol in het schrijven van deze tekst is niet duidelijk. *De waarheid* schreef de nota mede aan Bernlef toe, *Trouw* meende dat de tekst onder redactie van Daniël de Lange en Bernlef stond, terwijl *de Volkskrant* onderscheid maakte tussen een commissie die inhoudelijk medeverantwoordelijk was en een groep, onder wie Bernlef, die de tekst 'geredigeerd' zou hebben (Reemer 1972; *Trouw* 1972; *De Volkskrant* 1972).

19. Zie voor een uitvoeriger analyse van Vogelaars poëtica in deze periode Vitse 2015.

20. Hans Demeyer en Sven Vitse beschreven deze standpuntbepaling raak: 'In het klimaat van de jaren zestig waarin auteurs zich moesten bekennen tot 'schrijven of schieten' (Auwera 1969) – autonomie of engagement, esthetiek of politiek – ziet Vogelaar het schrijven als niets anders dan schieten met andere middelen voortgezet. Die middelen zijn de taal en de literaire techniek' (Demeyer e.a. 2018, 3).

21. Buelens 2015 wees al op de machtsstrijd die in het manifest wordt uitgevochten.

22. Het tijdschrift *Kentering* (nummer 3/4, 1969) had al eens een vergelijkbaar argument over vriendendiensten rond Hoornik gemaakt.

23. Om 1969 als voorbeeld te nemen: Bernlef, Buddingh' en Hoornik ontvingen het hoogste stipendium van 8000 gulden; Schippers een toelage van 3000 gulden; Bouhuys, Eva Hoornik en Bernlef en Schippers diverse aanvullende honoreringen; en Bernlef, Bouhuys en Schippers aanvullende honorering voor schoollezingen (*Verslag* 1970, 15-23).

24. In een nagenoeg volledige lijst van deelnemers aan de actie (Hopper 1970) worden noch Poll, noch Andriesse genoemd.

25. Deze discussie is te volgen in een briefwisseling tussen VvL en Heeresma: Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 43 Correspondentie 1918-1972 H (H-Hert).

26. Dat Andriesse heel graag bij de VvL wilde horen, blijkt uit brieven tussen 1968 en april 1970: Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 39 Correspondentie 1918-1972 (Amb-Avr).

27. Anders dan bijvoorbeeld Bernlef en Vogelaar pleiten ze ook juist niet voor een zo groot mogelijke rol van schrijvers en VvL bij het Fonds voor de Letteren, maar juist voor een raad die deels uit schrijvers zou bestaan, deels uit 'zakelijke specialisten' (Andriesse e.a. 1970, 26).

Appropriatie van de Provobeweging in België en haar socio-culturele receptie binnen het progressieve artistieke veld

Stefan Wouters

In 1965 werd Amsterdam opgeschrikt door een nieuwe subcultuur: Provo. Deze jongerenbeweging, met als spilfiguren de theoreticus Roel van Duijn, drukker Rob Stolk en agitator Hans Metz, contesteerde op ludieke wijze tegen de Nederlandse sociale machtsverhoudingen en ijverde voor een gezonder en verkeersveiliger leefmilieu in de steden. Een belangrijk kanaal om hun ideeën te verspreiden, vormde het tijdschrift *Provo* dat op 12 juli 1965 officieel boven de doopvont werd gehouden. Het gestencilde tijdschrift werd in langwerpig formaat uitgegeven en geprofileerd als een 'jongerentijdschrift ter vernieuwing van het anarchisme'. *Provo* richtte zich op een publiek dat zich, gewild of ongewild, in de marge van de maatschappij bevond (Pas 2003a, 67; Van Duijn e.a. 1965).

Mede door het opvoeren van ludieke happenings en het handig bespelen van de media groeide Provo al snel uit tot een nationaal fenomeen. Verwante tijdschriften aan *Provo* doken overal op als paddenstoelen uit de grond. Denk onder meer aan *Desperado* (Rotterdam, 05-12-1966, zes nummers), *Scandal* (Groningen, 06-1966 tot 1967, vijf nummers), *Ontbijt op Bed* (Maastricht, 04-1966 tot 06-1967, 11 nummers) en *PsSst* (Heerlen, 1966 tot 11-1966, vier nummers) (Benjamins e.a. 2015; Pen 2018).

Coryfeeën van de Nederlandse literatuur zoals Simon Vinkenoog en Harry Mulisch gaven duiding bij het Provofenomeen, waardoor Provo een ruimer publiek van geïnteresseerden bereikte, zelfs internationaal. Vooral Vinkenoog zou zich opwerpen als een ware Provopromotor via zijn veelvuldige correspondentie met de tegencultuur in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten (Pas 2003a, 71). In zijn boek *Bericht aan de rattenkoning* (1966) betoonde ook Mulisch veel sympathie voor Provo en probeerde hij het verschijnsel sociologisch te begrijpen. Mulisch vond wel dat Provo te snel afzag van bepaalde ideeën, zoals van *Het Witte Fietsenplan* (1965), en hij ging ook niet akkoord met het zich verkiesbaar opstellen van Provo in 1966 (Van Duijn 1985, 13, 157).

Provo oefende niet enkel op schrijvers, maar ook op beeldende kunstenaars, uitvin-

ders en muzikanten een grote aantrekkingskracht uit. Zo beweerde Constant Nieuwenhuijs, medeoprichter van de CoBrA-beweging en als ontwerper beroemd voor zijn 'New Babylon'-project, in een interview voor *Provo*: '…de provo's vertegenwoordigen de wereld van morgen' (Van Duijn 1965a, 11). Of denk aan de uitvinder Luud Schimmelpenninck, die met zijn Witkar zijn tijd ver vooruit was, en die zich als actief lid bij Provo aansloot. In het poplied *Ik heb geen zin om op te staan* (18-12-1965), dat de top 10 van de hitparade haalde, zingt de Amsterdamse beat-groep Het dat ze niet willen gaan werken.

Provostandpunten, -ideeën en -strategieën dijden ook internationaal uit. Net als Guy Debords en Raoul Vaneigems theoretische geschriften over het Internationaal Situationisme en de seksueel bevrijdende happenings van Jean-Jacques Lebel werd Provo een essentiële pijler van de Europese tegencultuur van de jaren zestig, met Mei 68 als orgelpunt.

De geografische nabijheid, de Nederlandse taal waarin de meeste van de Provostrijdschriftjes waren opgesteld, en vooral de culturele invloed die Nederland in die tijd op Vlaanderen uitoefende, zorgden ervoor dat België al heel snel in contact kwam met zowel het gedachtegoed als de spilfiguren van Provo. In dit hoofdstuk beschrijf ik de wordingsgeschiedenis van Provo in België en onderzoeken we hoe Vlaamse progressieve schrijvers, muzikanten en beeldende kunstenaars reageerden op het geïmporteerde Nederlandse fenomeen. Welke intellectuele positie tegenover het Provogedachtegoed namen zij in? Maakten zij in hun artistieke praktijk al dan niet gebruik van deze opkomende tegencultuur om zichzelf in het culturele veld te profileren? Voor dit onderzoek heb ik mij gebaseerd op orale bronnen en op literaire en niet-literaire, al dan niet aan Provogerelateerde tijdschriften.

Provo steekt de grens over

In België verschoof tijdens de jaren zestig het economische zwaartepunt van Wallonië naar Vlaanderen. Die verschuiving had een grote sociale impact. Vlaanderen, dat kort voordien nog sterk afhankelijk was van agrarische activiteiten en een ambachtelijke productie, begon nu, onder invloed van de massale aantrekking van buitenlandse multinationals, in hoog tempo te industrialiseren. De algemene arbeidssituatie verbeterde met rasse schreden. In contrast met Wallonië waar in probleemsectoren zoals de steenkoolindustrie, een hardnekkig (en links) verzet groeide, wat een Waalse nationalistische bewustwording stimuleerde. Die evolutie wakkerde op haar beurt weer een flamingantisch reveil aan. De situatie vertaalde zich op politiek vlak in de opkomst van de Volksunie, een partij die vanaf haar politieke debuut in 1961 snel aan populariteit won, wat zich uitte in de verkiezingen van 1965 (Bern e.a. 1988, 37-42).

Midden jaren zestig waren – ook in België – het begin van een bruisende periode van culturele provocatie en contestatie, gekleurd door onder meer de opkomst van de performancekunst. Een van de Belgische pioniers was Marcel Broodthaers, die tijdens zijn *Sophisticated Happening* (Galerie Smith, Brussel, 23-07-1964) een tekst voorlas over de verwevenheid van kunst en commercie. Ook de Belgische kunstenaar Ludo Mich uitte kritiek via performances, onder meer op het toenmalige kunstbeleid (*We Are No Hookers,* Mechelen 1965). Zelfs het New Yorkse The Living Theatre, wat toen een internationaal berucht theatercollectief was, verbleef tijdens de winter van 1964-65 in Knokke-Heist (België). Hier werkten ze verder aan *Mysteries and Smaller Pieces*, een productie die was opgebouwd rond verschillende ritualistische performances, uitgevoerd in alledaagse kledij en met een beperkte scenografie. De opvoering begon met een acteur die gedurende een lange tijd een stilzwijgende militaire pose aannam, waardoor het publiek onrustig werd en met allerlei voorwerpen begon te gooien (Wouters 2018a).

Ondanks deze achtergrond van provocatie en contestatie kwam het startschot van Provo België vanuit een vrij onverwachte hoek, namelijk van de Japanse performancekunstpionier Yoshio Nakajima. Nakajima zwierf, samen met zijn vrouw, als 'kunstmissionaris' de wereld rond, en trok in 1965, op aanraden van de Nederlandse kunstenaar Daniël van Golden, die toen in Japan verbleef, naar Gouda in Nederland. Daar leerde hij onder meer provo en 'veilig verkeermagiër' Thom Jaspers kennen. Nakajimas affiliatie met Provo en zijn happeningpraktijken kon echter op weinig begrip en goedkeuring rekenen van de Nederlandse overheid, waardoor hij al snel het grondgebied moest verlaten (Meier 1966). De volgende halte was Antwerpen, waar hij samen met de plaatselijke kunstenaars Hugo Heyrman, Wout Vercammen en, zij het in mindere mate, Panamarenko, aan de basis lag van de eerste officiële Antwerpse happening, *NU happening! van een bezette stad III* (09-07-1965). Nakajima's daadkracht sloot mooi aan bij Heyrmans ideologie om kunst op straat te brengen. De bedoeling was om een publiek te bereiken dat, algemeen beschouwd, niet de gewoonte had om kunstgalerijen of musea te bezoeken. In die zin kunnen we spreken over de happening als een poging tot sociale verandering, een idee dat verder leefde in de hierna volgende acties (Wouters 2016).

Theaterman Koen Calliauw, die al sinds de vroege jaren zestig actief was in het 'Ban de Bom' milieu en zich kort nadien zou ontpoppen tot aanspreekpunt van de Antwerpse Provobeweging, was aanwezig tijdens deze eerste officiële Antwerpse happening. Hij was duidelijk enthousiast over de manier waarop, via een kunstzinnig gebeuren, een pacifistische boodschap werd verkondigd. Voor het oog van televisiekijkend Vlaanderen verduidelijkte hij de bedoeling van het gebeuren: 'Het is een manifestatie van iets dat men wil veranderen. Een medebeleven van alles en van alles wat kan zijn. Het is een manifestatie tegen de brutaliteit' (*Zoeklicht* 1965).

Op 25 september 1965 zou Jaspers, die in het voetspoor van Nakajima tijdelijk naar Antwerpen was verhuisd, letterlijk het vuur aan de lont van de 'provolutie' in Antwerpen steken, door tijdens de tweede officiële Antwerpse happening een tijgerpop in brand te steken voor het toenmalige Koninklijk paleis op de Meir (Van Duijn 1985, 206). Deze happening week door haar destructieve karakter af van de eerder theatrale eerste happening. Politie en brandweer reageerden met overdreven veel machtsvertoon (Wouters 2011).

Calliauw was sterk onder de indruk van Jaspers' optreden, wat voor hem rechtstreeks de aanleiding vormde om zichzelf tot provo uit te roepen. Exact een week na Jaspers' beruchte happening wist Calliauw opnieuw de persaandacht naar zich toe te trekken, wanneer hij, samen met een groepje gelijkgezinden, een minder geslaagde artistieke happening (2-10-1965) van Panamarenko & co op de Groenplaats voortzette en vooral transformeerde naar een sterk politiek getinte happening. Het groepje provo's riep leuzen zoals: 'weg met de koning, weg met de Amerikanen, leve de republiek, leve de anarchie, leve de Vietcong'. Opmerkelijk is dat tijdens deze 'dubbele' happening de Volksunie, zoals bij de eerste happening, opnieuw aanwezig was. De partij deelde met Provo het anti-monarchistische gedachtegoed en maakte, zoals Panamarenko & co het hen hadden voorgedaan, van de situatie gebruik om hun magazine te colporteren (Adras 1965; Grisebach e.a. 1978, 35-36).

Geïnspireerd door het verspreiden van gedrukte informatie tijdens een happening, besloot Calliauw om tijdens zijn volgende happening (9-10-1965) een pamflet uit te delen. Het pamflet, *Provo-aktie nr. 1,* was gedrukt in de kleuren van de Belgische driekleur en vermeldde: 'Wuift onze agenten na! Trakteer ze op pinten! Bemoeder ze! Kus ze! Verwen ze!'. Dit pamflet werd mede ondertekend door Jaspers en is historisch belangrijk omdat Provo nu officieel een Belgische vertakking kende. Het pamflet deed ook een oproep om de provotarische beweging 'aller landen' te verenigen, een openlijke verwijzing naar *Het Manifest van de Communistische Partij* (1948). Die ideologie zou Calliauw in 1968 verder uitdragen als hoofdredacteur van *De Rode Vaan* (1921-1993) en met zijn 'tijdschrift van de Vlaamse federatie der Communistische Jeugd van België' *Vonk* (waarvan drie nummers bekend zijn, 04 tot 06-1968).

Aangezien in België bijna alle happenings in openlucht werden uitgevoerd, stond deze kunst- en protestvorm in de winterperiode op een laag pitje. De draad werd begin 1966 opnieuw opgenomen met de happening *Het lange gasmonster terug in aktie* (Panamarenko e.a., 12-03-1966), gevolgd door de Provohappening *Oorlogszaad* (20-03-1966), beide uitgevoerd om drie uur in de middag op de Groenplaats. Gestimuleerd door de internationale media-aandacht die de Amsterdamse provo's te beurt viel dankzij het gooien van enkele rookbommetjes tijdens de huwelijksplechtigheid van Beatrix en Claus von Amsberg (10-03-1966), werd niet alleen het performatieve gebeuren in Vlaanderen terug aangewakkerd, ook het aantal gestencilde

Provopublicaties schoot de hoogte in. In Gent verschijnt *Eindelijk* (03-1966 tot 04-1967, zeven nummers waarvan het laatste in beslag werd genomen omdat het een borst afbeeldde). Het periodiek was sterk verankerd in het Gentse vrijzinnige en taalminnende studentengenootschap *'t Zal wel Gaan*. Onder de samenstellers tellen we onder meer Sieg van de Cruys, Armand Sermon, Leo Van Beirs, Mark Elchardus en Eric Liukku. Hoewel de meeste Gentse provo's studenten waren die oorspronkelijk uit Antwerpen kwamen, ontstond Provo Gent onafhankelijk van enige Antwerpse invloed. Ook met Brussel, waar zich eveneens een Provokern had ontwikkeld, onderhield de Gentse groepering nauwelijks contact. Nochtans had Elchardus samen met een twintigtal andere jongeren reeds een Provogeïnspireerde happening met felgekleurde spandoeken uitgevoerd op de trappen van de Brusselse Beurs. Het Gentse 'isolement' is enerzijds te verklaren door de academische verankering (Gent was op dat ogenblik de enige uitsluitend Nederlandstalige Rijksuniversiteit) en anderzijds door het anarchistische streven om zich vooral niet te willen verenigen en om 'politiek dakloos' te blijven, wat het doorvoeren van bepaalde maatschappelijke hervormingen sterk bemoeilijkte, zo niet onmogelijk maakte (Wouters 2018c; Wouters 2018d).

Spilfiguur in Brussel was schrijver Herman J. Claeys die, in samenwerking met Frans Pans, Marcel Raman, Walter Schelfhout en Mark de Grijse, het tijdschrift *Revo* (03-1966 tot 05-1967, vier nummers, *Révo,* 11-1966 tot 05-1967, drie nummers in het Frans) publiceerde. Om de lancering van *Revo* niet onopgemerkt voorbij te laten gaan, had Claeys het plan opgevat om voor Manneken Pis (het Brusselse standbeeldje dat symbool staat voor individuele vrijheid en non-conformisme) het 'groene boekje der Nederlandse taal' (Woordenlijst Nederlandse Taal) te verbranden (Pas 2003a, 273).

Opvallend is dat Provo Antwerpen sterk achterop hinkte wat betreft het publiceren van een tijdschrift (*Anar,* twee edities, 07-1966 en 10-1966 waarvan het tweede door de politie in beslag werd genomen). Wellicht focuste Calliauw zich op dat moment meer op het bespelen van de media en het uitvoeren van protesthappenings dan op zijn journalistieke ambities. Denken we aan *Het Blote Voeten Plan* (02-07-1966), een van de bekendste Antwerpse Provohappenings die hij samen met onder andere Ferre Grignard, Fabien Collin, Hugo Janssens en Liliane Brabans uitvoerde. Het concept was om elke zaterdag om drie uur in de namiddag blootsvoets samen te komen op de Groenplaats en gedurende twee uur als het ware een pelgrimstocht rond het plein te houden om zich op deze manier symbolisch te verzetten tegen de burgerlijke bekrompenheid ('Klootjesvolk') en tegen de schijnheiligheid van de 'geciviliseerde' mens ('het wegstoppen van de tenen') (Schmelzer 2002).

De internationale en nationale media-aandacht zorgde ervoor dat, zoals in Nederland, ook in de kleinere Belgische centrumsteden zoals Leuven, Mechelen, Sint-

Niklaas en Aalst Provokernen ontstonden die elk hun eigen publicatie voortbrachten. Respectievelijk *Het* (11-1966, één nummer), *Zeggen* (1966 tot 1967, tien nummers), *Nul* (11-1966, één nummer) en *Bom* (eerste nummer 06-1966, vijf nummers bekend). Zelfs een relatief kleine stad als Dendermonde had zijn eigen schare Provo-aanhangers en dito publicatie, *Protest* (08-1966 tot 11-1966, drie nummers bekend).

Het ontstaan van verschillende, onafhankelijke Provokernen speelde zich niet alleen af op nationaal niveau; ook op stedelijk niveau merken we deze tendens op. In Antwerpen bijvoorbeeld ontstonden los van elkaar meerdere Provokernen, vaak met een bepaalde school als uitvalsbasis. De versnippering was zo groot dat provo George Tuffin er zelfs van overtuigd was dat hij, samen met John Lockley en andere school- en geestesgenoten, Provo in Antwerpen had geïntroduceerd (ca. 05-09/1966) (Wouters 2013a). In tegenstelling tot Provo Amsterdam waren de Antwerpse vertakkingen niet of nauwelijks georganiseerd. Ondanks zijn intentie om Provo internationaal te verenigen, slaagde Calliauw er blijkbaar niet in om zelfs op lokaal vlak de verschillende splintergroeperingen bijeen te brengen, laat staan te verenigen.

Kritiek op een geïmporteerde tegencultuur

Het ontstaan en de ontwikkeling van Provo België was ook de Nederlandse spreekbuis van Provo, Van Duijn, niet ontgaan. Opvallend is dat hij heel kritisch stond tegenover het geïmporteerde fenomeen. Zo schreef hij aan Claeys dat het niet de bedoeling kon zijn om het tijdschrift *Provo* slechts te kopiëren qua vorm en stijl. Nochtans was *Revo*, ondanks zijn vormelijke gelijkenis met *Provo*, niet louter een kopie van het origineel. Het doorgedreven hanteren van een progressief taalgebruik om de burgerij te provoceren was ongezien en bepaalde inhoudelijke standpunten, zoals het recht op diefstal, gingen verder dan wat Provo Amsterdam voor ogen had (Pas 2003b; Schmelzer 2002). In diezelfde brief schreef Van Duijn dat *Eindelijk* het enige Belgische strijdschrift was dat hij wel enigszins wist te smaken. Van Duijn zette ook vraagtekens bij de tentoonstelling *Matrakkensabbat*, waar een groep van Antwerpse provo's, met Calliauw voorop, de krachten bundelden met leden van de Volksunie (o.a. Nic van Bruggen) (Van Bruggen 1967; Van Duijn 1985, 217).

De vanuit Nederlands perspectief vrijwel onbegrijpelijke samenwerking van de Antwerpse provo's en de Volksunie kan verklaard worden door de gedeelde drang en motivatie om de maatschappij te hervormen. Bovendien ontstond er sinds 1965 een internationale politieke mentaliteitsverandering, waarbij het debat zich minder concentreerde op de tegenstellingen tussen extreemrechts en extreemlinks, maar eerder op externe onderdrukkingsfactoren, zoals bureaucratie en paternalisme, en het verlangen naar interne bevrijding (Stansill e.a. 1971, 13). Nationalisme kan immers, bij onderdrukking, ook emancipatorisch werken en hoeft niet altijd gevoed te worden

door uitsluitingsmechanismen. In die zin meende Calliauw dat de Volksunie in deze periode het gezagsapparaat op een brutale manier tegen zich had, zoals de socialistische groeperingen dit in 1960-1961 hadden ondervonden, maar hij gaf ook toe dat een gedeelte van de Volksunie en vooral de Vlaamse Militanten Orde (V.M.O) fascistische elementen in zich droegen. Toch was zijn besluit dat een samenwerking met de Volksunie vruchtbaar was. Het emancipatorische potentieel van de unie woog volgens hem immers sterker door dan de fascistische elementen (Calliauw 1966, 21; Wouters 2012).

De kritiek op de Belgische Provobeweging kwam niet alleen uit Provo Amsterdam; ook de Belgische geschreven pers en televisie liepen niet hoog op met het nieuwe verschijnsel (Vermeeren 1987). Er werd op sarcastische toon en neerbuigend bericht over een fenomeen dat 'slechts' geïmporteerd was uit het buitenland. 'Ils ont manifesté… mais pourquoi?' bloklettert de Franstalige Antwerpse krant *La Métropole*. Op de overgeleverde videobeelden van Provomanifestaties in Antwerpen, valt diezelfde gelatenheid te observeren bij de aanwezige toeschouwers (*Zoeklicht* 1965).

Provo was, zoals elke tegencultuur, onlosmakelijk verbonden met de dominante culturele praktijken waartegen ze zich verzette. Bij een geïmporteerde tegencultuur ontstaat er, door zijn 'on-eigenheid', een afwijkende dynamiek, een ander spanningsveld tussen beide groepen. In België konden de ideologie en plannen van Provo op weinig begrip rekenen bij de publieke opinie. De sterk ingewortelde Vlaamse drang naar individuele vrijheid en de terughoudendheid om zich te verenigen onder een geïmporteerde noemer, maakte de sociaal-culturele context in België verschillend van die van Nederland, met als gevolg dat Provo België geen groot maatschappelijk draagvlak had om op terug te vallen (Wouters 2016).

Bovendien was het gezagsapparaat minder consequent in haar repressie dan in Nederland en nam ze vaak een afwachtende houding aan. In Nederland ageerde de politie gewelddadig en buiten proportie op de ludieke acties van Provo, waardoor een groot deel van de Nederlandse bevolking sympathie koesterde voor deze tegencultuur. Hierdoor kon provo Bernhard de Vries in 1966 zelfs een zitje in de Amsterdamse gemeenteraad veroveren (Horn 2007, 41). Ook schrijver Jan Wolkers gaf in datzelfde jaar, uit protest tegen het hardhandige optreden tegen de provo's, een literaire prijs terug die hem in 1963 geschonken werd door de stad Amsterdam voor zijn boek *Serpentina's Petticoat* (Van Bork e.a. 1985, 660).

Wanneer we ons focussen op de reactie en kritiek van de progressieve artistieke kringen in België merken we verschillen, geschillen, verdeeldheid en, enigszins opmerkelijk, een belangrijke mate van polarisatie op. Zo sloot schilder en muzikant Ferre Grignard, die geregeld optrok met Calliauw en participeerde in Provohappenings, zich niet 'officieel' aan bij Provo. Dit staat in schril contrast met protestzanger Fabien Collin die zichzelf uitriep als 'provo nummer één' in het lied *Water en brood* en zijn

loyaliteit aan de beweging in de verf zette door te zingen: 'ik sta altijd op de eerste rij' (Collin 1966). Die uitspraak wordt bevestigd in Bruno Walschaps reportage over Provo voor het televisieprogramma *Tienerklanken* (18-06-1966).

Beeldend kunstenaar Panamarenko was dan weer minder enthousiast over Calliauws plannen. In een interview haalt hij een geschil aan met Calliauw: de kunstenaar verdacht de provo er namelijk van het *Blote Voeten Plan* gedeeltelijk opgezet te hebben als een venijnige sneer; zijn moeder baatte immers een schoenwinkel uit in de Offerandestraat (Wouters 2010a). Ook kunsthistorica en galeriehoudster Anny De Decker beschouwde de interventies van Calliauw en zijn medeprovo's als een vorm van sabotage van de artistieke happenings van Panamarenko & co. Calliauw die voorheen nog erg opgetogen was over de eerste officiële Antwerpse happening, en vooral over het thema, namelijk de (visuele) aanklacht tegen het voeren van oorlog, begon nu zijn mening te herzien en zette zich af tegen elke vorm van kunst als zijnde te elitair (Wouters 2010b). Hier kunnen we een ideologische parallel trekken met Jaspers die happenings ook slechts zag als een middel om te demonstreren (Wouters 2011). Bob Adras, journalist voor *Gazet van Antwerpen*, nam het op voor de kunstzinnige happenings en publicaties van Panamarenko & co en citeerde Vercammen: 'Wij protesteren tegen de provo's' (Adras 1965, 2). Ook schrijver en journalist van de *Nieuwe Gazet,* Marc Andries, nam het voor hen op en was van mening dat zij geen provo's waren (Andries 1965). Andries gaf in het stuk ook impliciet te kennen dat hij niet al te hoog opliep met het verschijnsel Provo. Het happeningkamp begon zich duidelijk op te splitsen in twee groepen die op het gebied van kunst een andere ideologie voorstonden. Panamarenko & co zouden al snel politieke thema's laten varen, in tegenstelling tot Calliauws Provobeweging die dergelijke onderwerpen hoog in het vaandel droeg. Zij adopteerden de happening, of althans een minder uitgesproken artistieke vorm ervan, en gebruikten deze kunstvorm als strategie om hun boodschap kenbaar te maken. De herhaaldelijke confrontatie met de politie en de inmenging van Calliauw en andere provo's werd Panamarenko & co te veel. Ze besloten om hun activiteiten voornamelijk verder de zetten in de pas opgerichte Wide White Space Gallery (Plaatsnijdersstraat 1, 18-03-1966) of in het openbaar, maar zonder publiek. De Antwerpse provo's daarentegen zouden niet enkel verder blijven ijveren voor vrede en de opsplitsing van België (of beter nog voor een zo groot mogelijke lokale autonomie), maar begonnen vanaf nu ook te ageren tegen de consumptiemaatschappij. Zo werd tijdens een *Anti-TV happening* (Groenplaats, 17-05-1966) een geïmproviseerde televisiekast met 'klootjesvolk'-attributen in brand gestoken. Ironisch genoeg werd deze manifestatie gefilmd door verschillende televisieploegen en uitgezonden op de televisie (Claeys 1966, 21; Schmelzer 2002).

Net als de groep beeldende kunstenaars rond Panamarenko liet schrijver Rudy Witse zijn aversie blijken tegen de acties van Calliauw en zijn kleine schare van medeprovo's, ondanks zijn affiniteit met The Beat Generation en zijn belangstel-

ling voor Provo Nederland. In het tijdschrift *Muze-n-Express* verklaarde Witse onder meer:

> Het Belgische provotariaat, of althans de groep die zich momenteel zo noemt, is een samenraapsel van pubers, gesjeesde studenten, luie of onbekwame kunstenaars, hypocriete "intellectuelen", Nederlanders die in hun eigen land blijkbaar aan de deur gezet zijn als onbruikbaar etc. Ik walg als ik deze mensen hoor spreken (op een o zo vertrouwelijke wijze!) over een Ferre Grignard en een paar anderen, die al jarenlang echt zijn wat zij voor een paar maanden proberen te zijn, en die er niet zo'n grote mond over opentrekken (Witse 1966, 7).

Ook filmmaker Armand De Hesselle beschreef, zij het op een gematigdere toon, in het tijdschrift *Moment,* de Antwerpse provo's als personen die zich achter een beweging willen 'verbergen' (De Hesselle 1967, 10).

Dichter en beeldend kunstenaar Marcel van Maele was daarnaast niet opgezet met de vestimentaire uniformiteit, namelijk het dragen van aftandse kledij in combinatie met lang haar, en het hokjesdenken dat, volgens hem, uitging van Provo en waartoe hij, naar eigen zeggen, vaak onterecht gerekend werd. Hij kaartte deze misvatting aan met een anti-Provo-uiteenzetting in het tijdschrift *daele*. In dit nummer kondigde hij ook een hele reeks anti-Provo-acties aan in België en Nederland (Van Maele 1966, 1-2). 'Anti' mag in deze context echter niet eenzijdig geïnterpreteerd worden als 'tegen'. De term is eerder een correctie, zelfs een zuivering en een teruggrijpen naar de essentie van Provo. Soortgelijke reacties komen vaak voor bij de 'stichters' van een subcultuur wanneer die, volgens hen, te populair (en vooral te commercieel) wordt. In dat licht is de anti-Provo-actie gericht tegen wat Provo geworden is: een commercieel en hol sjabloon in plaats van echt verzet. Het zou trouwens contradictorisch zijn, als het Provogerelateerde tijdschrift *daele* dat Claeys en de Gentse provo en kunstschilder Dees de Bruyne in zijn rangen had, plots van koers zou zijn veranderd. *Daele*s anti-Provonummer was wellicht ook een reactie op het Brusselse collagetijdschrift *Bravo* (06-1966, één nummer), uitgegeven door Freddy de Vree, Jan Diels en Adriaan Peel, dat duidelijk een anti-Provokoers voer. Het visuele strijdschrift *Bravo* schoot zijn pijlen doelgericht op één beweging en op een zekere 'Kabeljauw'. Schrijver Freddy de Vree was trouwens niet aan zijn proefstuk toe wat betreft het hanteren van cynische toe- en woordspelingen op bestaande kunstbewegingen en kunstenaars. Zo wijdde hij voordien in het tijdschrift *De Tafelronde* (1953-1981) een volledig nummer aan 'MoPart' (De Vree e.a 1963), een duidelijke verwijzing naar de toen opkomende en commerciële pop art. Van Maele was toen reeds een vaste medewerker van *De Tafelronde* en was dus op de hoogte van deze uitgave.

Een andere tegenreactie zien we bij beeldend kunstenaar Dees de Bruyne die begin juni 1966 zijn (lange) haren afknipte en in Gent demonstreerde met een paneel met

de geschilderde leuze ‘Weg Provo’ (Anthierens 1966, 39). Met een dergelijke actie zette De Bruyne op ludieke wijze ook de politie buiten spel. Zij konden het immers moeilijk oneens zijn met de verkondiging van een conservatief standpunt. Van Maele en De Bruyne wilden met dergelijke acties vooral de rol en de vrijheid van het individu benadrukken, zoals dat door de oorspronkelijke Nederlandse Provobeweging werd gedaan. Een standpunt dat, enigszins paradoxaal, kort nadien gevolgd werd door Calliauw die, zoals beeldmateriaal getuigt, ook zijn haar zou laten afknippen.

Eenzelfde verzet tegen het slaafs navolgen van uitgestippelde paden treffen we aan bij de interdisciplinaire kunstenaar Wout Vercammen, die tijdens de eerste officiële Antwerpse happening verklaarde dat de groep van happeners ‘een groep is die geen groep is’ (*Zoeklicht* 1965). Met deze enigmatische bewoordingen bedoelde hij dat de groep van happeners geen kunstenaarscollectief vormde of niet kon ingelijfd worden bij een (klassieke) subcultuur.

In Luik speelde Total’s Club het spel voor of tegen Provo op een meer diplomatische manier. Deze groep bestond uit een dertigtal kunstenaars, onder wie Jean-Marie Decheneux, en concentreerde zich rond het tijdschrift *Total’s Underground, la Revue Souterraine Liégeoise* (1965-1968, 7 nummers bekend), uitgegeven door Jacques Charlier. Het tijdschrift spoorde de lezer aan om kleine maatschappelijke en kunstzinnige interventies te ondernemen. *Total’s* was, naar eigen zeggen, ook een manier om te communiceren met andere groeperingen zoals Provo en Fluxus, waarvan ze zich ideologisch distantieerden. Algemeen doel was niet het nastreven van een zelfbewuste utopische vrijheid, maar eerder het overleven in de zijlijn. Het innemen van een standpunt door geen standpunt in te nemen, zoals tijdens hun deelname in een ‘Ban de bom’ betoging (24-04-1967) waarbij zij een doorschijnende vlag meebrachten, hun mond dichtplakten met plakband en doorzichtige strooibiljetten uitdeelden, doet denken aan Van Maeles houding tegenover de ‘witte (Provo) terreur van de waarheid’.

Hugo Claus reageerde daarentegen openlijk enthousiast wanneer het verschijnsel Provo in een interview voor het Nederlandse *Dagblad* werd aangekaart: ‘Die provo’s vind ik prachtig bij jullie. Die witte fietsen; wat een poëtische kracht!’ (*Dagblad* 1966). Voor Provo België zag hij de situatie echter somberder in. Claus merkte op dat men in Nederland scherper reageerde op de dingen dan in Vlaanderen. De jongeren in Vlaanderen kozen, volgens hem, eerder voor een baan en televisie dan zelf initiatief te nemen (Walschap 1966).

Schrijver Louis Paul Boon, was minder kritisch tegenover de Vlaamse jeugd, maar ook hij uitte felle kritiek op de tegencultuur:

> Ge weet dat ik altijd de jeugd geapprecieerd heb. Ik heb ontzettend veel gehouden van de provo’s, de beatniks en de hippies. Maar met een zekere

> terughoudendheid, omdat die jongens zich vaak terugtrekken uit de samenleving, en straks als dieren alles laten groeien zoals het groeit, drugs nemen en zitten te slapen en dromen beleven die hen van alle miserie moeten verlossen. Ik vind dat verkeerd (Leus 1970, 399).

Boon merkte bij de Provobeweging zelfs een mogelijk gevaar op voor de democratie:

> Ze konden van die nieuwe maatschappij, die zij in de maatschappij hadden gevormd, een heel gevaarlijke maken, moesten zij doorgegaan zijn. Dan zou het mij niet verbaasd hebben dat zij plots fascistisch zouden geworden zijn. Uit anarchisme kan plots een soort van fascisme groeien (Slosse 2012).

Conclusie

De tegenculturele toe-eigening van het Provogedachtegoed in Vlaanderen stootte op veel weerstand. De publieke opinie ging veel minder mee in het Provoverhaal dan in Nederland. Maar ook binnen de artistieke, politieke en libertaire kringen merken we dat het speelveld ideologisch heel versnipperd was. In tegenstelling tot Nederland kende België geen geëngageerde schrijvers, zoals Vinkenoog of Wolkers, die mee op de Provobarricaden stonden en die een overkoepelende, nationale rol speelden. Provo België dient dan ook benaderd te worden als een verzameling van individuen die argwanend stonden tegenover enige vorm van leiderschap, politiek of uitgesproken ideologieën. In Vlaanderen haalden specifieke bekommernissen en situaties binnen een bepaalde stad of zone bij de lokale Provogroeperingen de bovenhand. Die politieke, maar vaak ook apolitieke focuspunten stonden een transregionale, nationale overkoepeling steeds in de weg. Een ander zwak punt van Provo België was het gebrek aan originaliteit of aan voldoende eigenheid, een situatie waarvoor Van Duyn reeds van in het begin had gewaarschuwd.

Factoren als lokale en ideologische versnippering, profileringsdrang, een (meestal) gematigd repressief optreden van de ordediensten in combinatie met een publieke opinie die afwijzend stond tegenover de appropriatie van een nieuwe tegencultuur, maakte dat Provo België zwak in het zadel zat en slechts een klein recruteringspubliek had. Al deze factoren maakten het onmogelijk om een daadkrachtig en slagvaardig Provofront in Vlaanderen te vormen.

Beeldende kunstenaars, muzikanten en schrijvers zoals Dees de Bruyne, Ferre Grignard en Marcel van Maele speelden in op dit Vlaamse karakter en verdedigden een compromisloze vrijheid. Het ondermijnen van Provo België van binnenin, waardoor de beweging niet politiek levensvatbaar was, had wel als ‘positieve’ bijwerking dat, in tegenstelling tot Nederland, ze niet kon worden ingelijfd in het politieke systeem.

Het verkiesbaar opstellen van Provo werd in Nederland echter heel nuchter bekeken: 'Provo ziet in dat het de uiteindelijke verliezer zal zijn, maar de kans deze maatschappij nog eenmaal hartgrondig te provoceren wil het zich niet laten ontgaan'. Uiteindelijk zou Provo Nederland zichzelf officieel opheffen (13/05/1967) (Pas 2003a, 333). Het gebrek aan structuur en frontvorming maakte een dergelijke opheffingsstrategie in België onmogelijk. Het eigengereid non-conformisme van Vlaamse progressieve schrijvers, muzikanten en beeldende kunstenaars wordt krachtig verwoord in het adagium van Louis Paul Boon: 'Schop de mensen tot zij een geweten krijgen' (Boon 1947; Van Duijn e.a. 1965).

Literatuur

ADRAS 1965
B. Adras, 'Happening is reeds bezig. "Wij protesteren tegen de Provo's"', in: *Gazet van Antwerpen*, 30-09-1965.

ANDRIES 1965
M. Andries, 'Antwerpse happeners zijn geen provo's', in: *De Nieuwe Gazet*, 01-10-1965.

ANTHIERENS 1966
K. Anthierens, 'Provo', in: *Humo*, 1345, 16-06-1966, 39-40.

BENJAMINS & LUIGGI 2015
J. Benjamins & P. Luiggi, *1965-2005, 50 Years Provo.* Amsterdam-Brussel, 2015 [verkoopscatalogus].

BERN e.a. 1988
B. Bern e.a., *Antwerpen de jaren zestig*. Antwerpen, Hadewijch, 1988.

BOON 1947
L.-P. Boon, *Mijn kleine oorlog*. Brussel, Manteau, 1947.

VAN BORK e.a. 1985
G.J. van Bork e.a., 'Wolkers Jan (Hendrik)', in: G.J. van Bork & P.J. Verkruijsse (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden, met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp, De Haan, 1985, 559-561.

VAN BRUGGEN 1967
N. van Bruggen, *Matrakkensabbat*. Brugge, De Galge, 1967.

CALLIAUW 1966
K. Calliauw, 'Vlaanderen eerst?', in: K. Calliauw (red.), *Anar*, 1, 1, 1966, 21-23.

CLAEYS e.a. 1966
H. J. Claeys e.a., 'Happenings', in: *Revo,* 1, 2, 1966, 20-21.

COLLIN 1966
F. Collin, *Water en Brood*. Heist-op-den-Berg, Passe-Partout, 1966 [lied].

Dagblad 1966
'Hugo Claus over Thyestes', in: *Dagblad*, 07-05-1966, geraadpleegd 13-04-2019 op http://dighum.uantwerpen.be/claus/pdf/1966-05-07_claus_dagblad.pdf

Debord 1967
G. Debord, *La société du spectacle*. Parijs, Buchet-Chastel, 1967.

Van Duijn e.a. 1965
R. van Duijn, M. Lindt & R. Hartzema, *Jongerentijdschrift ter vernieuwing van het anarchisme*. Amsterdam, 25-05-1965 [Pamflet Provo].

Van Duijn 1965a
R. van Duijn, 'New Babylon', in: *Provo*, 1, 4, 28-10-1965, 2-11.

Van Duijn 1985b
R. van Duijn, *Provo, de geschiedenis van de provotarische beweging, 1965-1967*. Amsterdam, Meulenhoff, 1985.

Grisebach e.a.
L. Grisebach e.a., *Panamarenko*. Nationalgalerie Berlin, 18-05-1978 tot 27-12-1978, Berlin-Otterlo-Brussel, 1978 [tentoonstellingscatalogus].

De Hesselle 1967
A. De Hesselle, 'Woordenschat', in: A. De Hesselle & P. Pandira (red.), *Moment*, 1, 2, 1967, 9-10.

Horn 2007
G.-R. Horn, *The spirit of '68. Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976*. Oxford, Oxford University Press 2007.

Leus 1970
H. Leus, 'Herwig Leus in gesprek met Louis Paul Boon', in: M. Ros e.a. (red.), *Maatstaf*, 18, 6, 1970, 395-411.

Linthout 2017
R. Linthout, *Provo beweging in Antwerpen*, 2017 [videocompilatie].

Van Maele 1966
M. van Maele, 'ANTI-PROVOmars', in: *daele*, 4, 1966, 1-2.

Meier 1966
H. J. Meier, *Dit hap-hap-happens in Amsterdam*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1966.

Pas 2003a
N. Pas, *Imaazje! De verbeelding van Provo 1965-1967*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2003.

Pas 2003b
N. Pas, 'Provokaatsi aan de tradietsi', in: *Wetenschappelijke Tijdingen*, 62, 3, 2003, 211-225.

Pen 2018
J. Pen, *Provo Images*, geraadpleegd 23-07-2018 op http://provo-images.info/index.html

SCHMELZER e.a. 2002
K. Schmelzer e.a., 'Provo, liever langharig dan kortzichtig', in: *Histories*, Canvas, 17-10-2002 [documentaire].

SLOSSE 2012
W. Slosse, 'B van Boon', in: W. Slosse (red.), *Walter Slosse's Alfabet. Selectie is de hoeksteen van de journalistiek*, 2012, geraadpleegd 15-04-2019 op https://walterslosse.wordpress.com/2012/03/15/b-van-boon/

STANSILL e.a. 1971
P. Stansill & D. Mairowitz (red.), *Bamn, Outlaw Manifestos and Ephemera 1965-70*. Middlesex, Penguin Books, 1971.

VANDENBROUCKE 2015
D. Vandenbroucke, *Victor J. Brunclair, schrijver in een bewogen tijd. Dansen op een vulkaan*. Antwerpen, De Bezige Bij, 2015.

VANEIGEM 1967
R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Parijs, Gallimard, 1967.

VERMEEREN 1987
P. Vermeeren, *Provocatie, liefde en drugs, een onderzoek naar provo's en hippies, en hun typering in de Belgische pers*, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, 1987 [licentiaatsverhandeling].

DE VREE e.a. 1963
P. De Vree e.a. (red.), *De Tafelronde*. Antwerpen, 9, 4, 1963.

WALSCHAP 1966
B. Walschap, 'Wie zijn de Provo's?', in: *Tienerklanken*, 18-06-1966.

WITSE 1966
R. Witse, 'Aan de galg. Provo-ja, provo-neen', in: *Muze-n-Express*, 1, 3, 1966, 7.

WOUTERS 2010a
S. Wouters, 'Interview met Panamarenko', in: T. Crombez & S. Wouters (red.), *Belgium is Happening*, geraadpleegd 10-06-2018 op http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/panamarenko-2010.

WOUTERS 2010b
S. Wouters, 'Interview met Ludo Mich', in: T. Crombez & S. Wouters (red.), *Belgium is Happening*, geraadpleegd 06-06-2018 op http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/ludo-mich

WOUTERS 2011
S. Wouters, *E-mail correspondentie met Thom Jaspers*. Alsemberg-Terschelling, 09-06-2011 tot 14-06-2011.

WOUTERS 2012
S. Wouters, 'Interview met Koen Calliauw', in: T. Crombez & S. Wouters (red.), *Belgium is Happening*, geraadpleegd 23-07-2018 op http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/koen-calliauw-stefan-wouters-2013

Wouters 2013a

S. Wouters, *E-mailcorrespondentie met George Tuffin via Benoit Suykerbuyck*. Alsemberg-Antwerpen, 11-09-2013.

Wouters 2013b

S. Wouters, *E-mailcorrespondentie met Albert 'Ben' Gomperts*. Alsemberg-Antwerpen, 13-09-2013.

Wouters 2016

S. Wouters, *Vluchtigheid en verzet. Sporen van het internationaal happeninggebeuren in België*. Brussel, VUB Press, 2016.

Wouters 2018a

S. Wouters, *What is a Happening?/Belgium is Happening*. Borgerhout, Galerie S&S, 2018 [tentoonstellingscatalogus].

Wouters 2018b

S. Wouters, *Interview met Eric Liukku*. Berchem, 09-03-2018 [ongepubliceerd].

Wouters 2018c

S. Wouters, *Interview met Mark Elchardus*. Brussel, 06-06-2018 [ongepubliceerd].

Wouters 2018d

S. Wouters, *Telefonisch interview Leo Van Beirs*. De Pinte, 06-06-2018 [ongepubliceerd].

Zoeklicht 1965

'Happening op de Groenplaats', in: *Zoeklicht*, 14-07-1965.

''k Zing me gedacht, 'k veeg me gat on de rest'

Protestzangers en de contestatiebeweging van de jaren zestig in de Lage Landen

Bart Dreesen

In 1964 zong Bob Dylan in 'The times they are a-changin'': 'There's a battle outside ragin' / It'll soon shake your windows / And rattle your walls / For the times they are a-changin''. Hij richtte zich daarbij tot 'senators' en 'congressmen', de vertegenwoordigers van de politieke machtsstructuren, en waarschuwde hen dat er grote maatschappelijke veranderingen op til waren. Een jaar later vertaalde en herwerkte de Nederlandse tekstdichter Lennaert Nijgh de tekst van Dylan voor Boudewijn de Groot. De laatste twee strofes van 'Er komen andere tijden' luiden als volgt:

> Kom vaders en moeders, kom hier en hoor toe.
> Wij zijn jullie praatjes en wetten zo moe.
> Je zoons en je dochters die haten gezag,
> je moraal die verveelt ons al tijden.
> En vlieg op als de wereld van nu je niet mag,
> want er komen andere tijden.
>
> De streep is getrokken, de vloek is gelegd
> op alles wat vals is en krom en onecht.
> Jullie mooie verleden was bloedig en laks.
> Wij zullen die fouten vermijden.
> En de man bovenaan is de laagste van straks,
> want er komen andere tijden.[1]

Dylan en Nijgh/de Groot verwoordden de gevoelens van een generatie, de zogeheten babyboomers, die de normen, waarden en overtuigingen van de vorige generatie radicaal ter discussie stelden. Tegen het einde van de jaren zestig was de contestatiebeweging in de hele westerse wereld voelbaar. Een niet onbelangrijke rol in de toenmalige contestatiegolf was weggelegd voor artiesten die in de publieke opinie vaak onder de noemer *protestzanger* worden geplaatst, maar die ook *maatschappelijk geëngageerde zangers* genoemd kunnen worden: vaak wilden zij met hun liedjes niet (alleen maar)

protesteren *tégen* wat zij percipieerden als verouderde machtsstructuren of maatschappelijke wantoestanden, maar ook pleiten *vóór* al dan niet concrete alternatieven.[2]

Het doel van dit hoofdstuk is tweeledig: enerzijds onderzoekt het wat protestzangers in Vlaanderen en Nederland in de tweede helft van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig precies als 'verouderde machtsstructuren' en 'maatschappelijke wantoestanden' percipieerden. Anderzijds gaat het na welke artistieke strategieën ze gebruikten om protest te uiten en/of alternatieven aan te reiken. Het focust daarbij op gelijkenissen en verschillen tussen individuele artiesten.

In de eerste paragraaf bespreek ik in welke mate en op welke manieren bepaalde protestzangers in de Lage Landen zich hebben laten inspireren door internationale voorbeelden, zowel op thematisch als op stilistisch vlak. Ik focus daarbij telkens op de gelijkenissen en verschillen tussen het originele nummer en de cover.

'Ne zanger is een groep': de inspiratiebronnen van protestzangers in de Lage Landen

In 1976 zong Wannes Van de Velde in 'Ne zanger is een groep':

> Deze persoên diên ier zoe móedig sta te zinge
> da's er mor iênen oep 't iêste zicht
> want 't zou oniêrlijk zen al d'aender te verdringe
> die onderdduzende muziekvernuftelinge
> uit alle tijde doenker en licht
> […]
> ne zanger is een groep da zing ek en da miên ek
> een lieke zingde noêt of noêt alliênig
> zonder al d'aender zou da ni gaan. (Van de Velde 1976)

Hij doelde daarmee op het feit dat zangers en tekstschrijvers altijd op een of andere manier beïnvloed worden door hun voorgangers en door hun tijdgenoten. Dat geldt niet alleen voor Van de Veldes eigen werk, waarvoor vooral de traditie van volksmuziek in het dialect van belang was, maar voor het merendeel van de protestzangers in Vlaanderen en Nederland in de jaren zestig en zeventig. Niet zelden lieten zij zich inspireren door buitenlandse – veelal Amerikaanse, maar ook Britse en Franse – voorbeelden: ze maakten Nederlandstalige covers van bekende nummers van artiesten als Bob Dylan, Tom Paxton of Simon & Garfunkel. Meestal gaat het daarbij niet om letterlijke vertalingen, maar om vrije "hertalingen" of herwerkingen, waarbij het oorspronkelijke nummer zowel op vormelijk vlak (qua woord- en klankkeuze, gebruik van rijm, enzovoort) als op inhoudelijk vlak (door het toevoegen van specifiek

Vlaamse of Nederlandse thema's) aan de Vlaams-Nederlandse context wordt aangepast.

De eerste die het principe van hertalingen toepast, is Boudewijn de Groot. Zijn debuutplaat *Boudewijn de Groot* uit 1965 bevat niet alleen de bovengenoemde herwerking van Bob Dylans 'The times they are a-changin'' ('Er komen andere tijden', tekst van Lennaert Nijgh), maar ook nog vijf andere covers van anderstalige geëngageerde nummers: 'Het geluid van de stilte' (herwerking van 'The sound of silence' van Simon & Garfunkel door Lennaert Nijgh), 'Nee meeuw' (hertaling van 'The ballad of a crystal man' van de Schotse singer-songwriter Donovan door Harry Geelen), 'Een respectabel man' (herwerking van 'A well-respected man' van The Kinks door Hans van Hemert) en 'Een meisje van zestien' (hertaling van 'Une enfant' van Charles Aznavour door Lennaert Nijgh). De belangrijkste aanpassingen in de vertalingen hebben betrekking op vormelijke aspecten (woordkeuze, zinsstructuur, rijm, enzovoort). Inhoudelijk blijven de covers veelal trouw aan het origineel. Naast die covers bevat de plaat ook enkele "eigen" nummers, geschreven door Lennaert Nijgh. Het bekendste is zonder twijfel 'Welterusten, mijnheer de President', dat een ironische aanklacht tegen oorlog in het algemeen en de Vietnamoorlog in het bijzonder koppelt aan andere belangrijke thema's van de contestatiebeweging – van klassenstrijd en afkeer van het establishment ('Slaap maar lekker in je mooie witte huis') tot de generatiekloof ('jonge frontsoldaten / eenzaam stervend in de verre tropennacht' voor de overtuigingen van de generatie van hun ouders: 'de glorie en de eer van het vrije Westen'). Ondanks het feit dat 'Welterusten, mijnheer de President' als een "origineel" nummer – en dus niet als een cover – beschouwd wordt, is de gelijkenis tussen de tekst van de hand van Lennaert Nijgh en die van het nummer 'Le déserteur' van de Franse chansonnier Boris Vian uit 1954 opvallend. In 'Le déserteur', een aanklacht tegen de Franse oorlogen in Indochina en Algerije en de daaraan gekoppelde dienstplicht, richt Vian zich rechtstreeks tot 'Monsieur le Président':

> Monsieur le Président
> Je vous fais une lettre
> Que vous lirez peut-être
> Si vous avez le temps.
> Je viens de recevoir
> Mes papiers militaires
> Pour partir à la guerre
> Avant mercredi soir.
> Monsieur le Président
> Je ne veux pas la faire
> Je ne suis pas sur terre
> Pour tuer des pauvres gens.
> C'est pas pour vous fâcher

Il faut que je vous dise
Ma décision est prise
Je m'en vais déserter.

Ook de scherpe ironische toon vormt een punt van overeenkomst tussen beide teksten:

Mijnheer de President, welterusten.
Slaap maar lekker in je mooie witte huis.
Denk maar niet te veel aan al die verre kusten
waar uw jongens zitten, eenzaam, ver van thuis.
[…]
Droom maar niet te veel van al die dode mensen,
droom maar fijn van overwinning en van macht.
Denk maar niet aan al die vredeswensen.
Mijnheer de President, slaap zacht.

S'il faut donner son sang
Allez donner le vôtre
Vous êtes bon apôtre
Monsieur le Président
Si vous me poursuivez
Prévenez vos gendarmes
Que je n'aurai pas d'armes
Et qu'ils pourront tirer.

In tegenstelling tot het meer militante nummer van Vian, dat expliciet oproept tot burgerlijke ongehoorzaamheid ('Et je dirai aux gens: / "Refusez d'obéir / Refusez de la faire / N'allez pas à la guerre / Refusez de partir"'), wil de tekst van De Groot vooral met emotionele en psychologische argumenten inspelen op het gemoed en – op haast cynische wijze – appelleren aan het politieke verstand van de machthebbers: 'En u zult toch ook zo langzaamaan wel weten / dat er mensen zijn die ziek zijn van geweld, / die het bloed en de ellende niet vergeten / en voor wie nog steeds een mensenleven telt'. Uit de tekst spreekt een bijzonder pragmatische oproep aan de Amerikaanse president Lyndon B. Johnson: als de president de oorlog in Vietnam niet wil stoppen uit menslievendheid, uit medelijden met zijn eigen soldaten en met de vele onschuldige burgerslachtoffers, dan zou hij er toch goed aan doen om de gevechten te beëindigen uit eigenbelang. Met het oog op een herverkiezing kan hij zich immers niet veroorloven om de steun van de Amerikaanse bevolking helemaal te verliezen. Het zouden profetische woorden blijken: tegen het verkiezingsjaar 1968 had de populariteit van Johnson een danig dieptepunt bereikt dat de president zich niet verkiesbaar zou stellen voor een tweede ambtstermijn (Kuklick 2009, 290).

Boudewijn de Groot was lang niet de enige zanger uit de Lage Landen die succes boekte met vertaalde en herwerkte covers van buitenlandse artiesten: onder andere Miek en Roel, Louis Neefs en De Elegasten hanteerden regelmatig dat principe. Voor hun debuutnummer 'Limburgblues' uit 1966, ook wel 'Zwartbergblues' genoemd, vonden Miek en Roel inspiratie bij 'North Country Blues' (1964) van Bob Dylan. In 'North Country Blues' bezingt Dylan vanuit het perspectief van een mijnwerkersvrouw de miserie in een Amerikaans mijnwerkersstadje na het sluiten van de mijn. Miek en Roel (en hun tekstschrijvers Miel Appelmans en Miel Swillens) zien duidelijke gelijkenissen met de historische gebeurtenissen in 'een provincie, Limburg geheten / Die ergens nog net binnen België ligt / Maar in Brussel wel eens wordt vergeten' (Appelmans e.a. 1966). Sinds de jaren twintig van de twintigste eeuw steunde de achtergestelde Limburgse economie vooral op de steenkoolmijnen: 'Dat Limburg was arm, maar droeg steenkool in zich / En de mannen vonden werk in de mijnen'. Tegen het einde van de jaren vijftig echter zorgden de massale invoer van goedkope kolen uit mijnen in Zuid-Amerika, Azië en Afrika en de opkomst van moderne energiebronnen als aardolie en aardgas voor een "kolencrisis". In de daaropvolgende decennia zouden de Limburgse steenkoolmijnen een voor een gesloten worden (Luykx e.a. 1985, 537; Reynebeau 2009, 234). Als eerste was in 1966 de mijn van Zwartberg, een deelgemeente van Genk, aan de beurt. Op 27 januari kregen de mijnwerkers er hun ontslagbrief ('Tot zekere dag elk een opzegbrief kreeg / Want de mijn was gedoemd te verdwijnen').[3] Aangezien er geen enkele vorm van sociaal vangnet was, staken al snel protesten de kop op: 'Verbittering en woede doorkruisten de streek / Vertwijfeling sliep onder de daken / Men wist dat, al zocht men dagen in 't rond / Men nergens aan werk zou geraken. / De wanhoop dreef mannen en vrouwen op straat / De mijnwerker eiste zijn rechten'. De regering had echter geen oren naar de eisen van de mijnwerkers en vaardigde een volledig betogingsverbod uit. Op 31 januari stapte een groep mijnwerkers vanuit Zwartberg naar de nabijgelegen mijnen van Winterslag en Waterschei, met de bedoeling hun eisen kracht bij te zetten door ook de andere Limburgse steenkoolmijnen bij het protest te betrekken (Govaerts e.a. 2006; Luykx e.a. 1985): 'En toen hij met woorden niet kreeg wat hij vroeg / Besloot hij ervoor te vechten. / En handen nog vuil van het harde labeur / Mijnhelmen op zwarte gezichten / Trotseerden versperring, rijkswacht, soldaat / Wijl dreigend geweren zich richtten'. In een poging de bezetting van de mijn van Waterschei te verhinderen, openden rijkswachters het vuur op de betogers. Daarbij vielen twee doden en vele gewonden (Govaerts e.a. 2006; Luykx e.a. 1985): 'De ordedienst joeg hen als dieren uiteen / Onnodig en vlug werd geschoten / 't Gepeupel werd van de straat weggeveegd / Slechts bleven gekwetsten en doden'. De regering legde de verantwoordelijkheid volledig bij de betogers, die de rijkswachters nodeloos en op gewelddadige wijze zouden geprovoceerd hebben. Een officieel onderzoek naar wat er zich precies had afgespeeld kwam er nooit en een reportage van Maurice De Wilde over de feiten werd gecensureerd (Luykx e.a. 1985, 538): 'En Brussel gaf uitleg in cijfers en vroeg /

Dat Limburg de zaak zou begrijpen / Maar waarom verbood men dan op tv / Een enquête gebaseerd op de feiten?'. De conclusie is voor Miek en Roel duidelijk: 'Nog steeds is niet ieder gelijk voor de wet / Dit mog' uit dit lied duidelijk blijken / De steenkool kleurt de mijnwerker zwart / Zo gaat hij op een neger gelijken'. Door de vergelijking tussen 'de mijnwerker' en 'een neger' vindt de laatste strofe van de hertaling van Miek en Roel opnieuw aansluiting bij de Amerikaanse context waarin het origineel van Bob Dylan ontstond. Opvallend is dat 'Zwartbergblues' nooit op plaat werd uitgebracht, wellicht omdat het nummer in de jaren zestig politiek te gevoelig lag en het in de decennia nadien niet meer actueel genoeg werd bevonden.

Ook op hun debuutplaat *Je kan nooit weten* uit 1967 zingen Miek en Roel een Nederlandstalige herwerking van een anderstalige protestsong: 'Koop een geweer', hertaling van Tom Paxtons 'Buy a gun for your son' uit 1965, is een ironische oproep aan ouders om speelgoedwapens voor hun kinderen te kopen. Zo zouden ze hun kroost van jongs af aan vertrouwd maken met de enige weg naar succes in de hedendaagse maatschappij: oorlog en geweld.

> Buy a gun for you son right away, Sir
> Shake his hand like a man and let him play, Sir
> Let his little mind expand, place a weapon in his hand,
> For the skills he learns today will someday pay, Sir.

> Zo koop, meneer, een geweer voor je jongen
> Leer hem goed hoe daar moet mee omgesprongen
> Want je jongen is nog klein, hij zal gauw volwassen zijn
> Het onschuldig kind in hem dient snel verdrongen.

Al te openlijke verwijzingen naar de specifiek Amerikaanse context van het nummer van Paxton worden in de versie van Miek en Roel ofwel geschrapt – zoals de aanhef 'Hallelujah, Dads and Mommies, / Cowboys, Rebels, Yanks and Commies' – ofwel vertaald naar een Europese context. Zo wordt 'Let him rise into the Pentagon' in de Nederlandse vertaling 'Komt hij in het NATO-hoofdkwartier'.

In 1972 brengen Miek en Roel een volledige elpee uit met enkel vertalingen van nummers van Paxton: *Miek en Roel zingen Tom Paxton*. Naast het optimistische 'Vrede komt', een quasi letterlijke vertaling van 'Peace will come', is het meest geëngageerde nummer zonder twijfel 'Ik wist van niets', een herwerking van 'We didn't know' (1965). In dat nummer vergelijkt Paxton de struisvogelmentaliteit van de modale Amerikaanse burger ten aanzien van enerzijds het rassengeweld in de VS en anderzijds de oorlog in Vietnam met het collectieve *Wir haben es nicht gewusst* van de Duitse bevolking na de bevrijding van de concentratiekampen in 1945:

We didn’t know said the Burgomeister
About the camp on the edge of town.
It was Hitler and his crew
That tore the German nation down.
We saw the cattle cars it’s true
And maybe they carried a Jew or two.
They woke us up as they rattled through
But what did you expect me to do?

[…]

We didn’t know said the congregation
Singing a hymn in that church of white.
The press was full of lies about us
Preacher told us we were right.
The outside agitators came.
They burned some churches and put the
[blame
On decent southern people’s name
To set our colored people aflame.
And maybe some of our boys got hot
And a couple of niggers and reds got shot
They should have stayed where they belong
And preacher would’ve told us if we’d done
[wrong.

[…]

We didn’t know said the puzzled voter
Watching the President on TV.
I guess we’ve got to drop those bombs
If we’re gonna keep South Asia free.
The President’s such a peaceful man
I guess he’s got some kind of plan.
They say we’re torturing prisoners of war
But I don’t believe that stuff no more.
Torturing prisoners is a communist game
And you can bet they’re doing the same.
I wish this war was over and through
But what do you expect me to do?

Ik wist van niets zei de Duitse burger
over het kamp, vlak bij de stad.
Het was Hitler met z’n bende
die Duitsland in z’n klauwen had.
Ik heb de beestenwagens gezien,
daar lagen misschien wel joden in.
Er reden veel van die wagens toen,
maar zeg nu zelf, wat kon ik doen?

[…]

Ik wist van niets zei de vrome blanke,
en zong z’n loflied op Gods rijk.
De pers is hard maar staat vol leugens
want de priester geeft ons gelijk.
Er kwamen drie kerels uit het noorden
[van ’t land
Die staken de kerken der negers in brand
en zegden: “Dat hebben de blanken
[gedaan”.
En zo kreeg het zuiden z’n slechte faam.
Enkelen van ons grepen naar een geweer,
zochten die linksen en schoten ze neer.
Dat hadden ze beter niet gedaan,
maar zeg nu zelf, wat doe ik eraan?

[…]

Ik wist van niets zei de brave kiezer
en keek naar Nixon op tv.
We mogen toch Vietnam niet verliezen,
al brengt zo’n oorlog ellende mee.
Maar Nixon is een vreedzaam man,
hij heeft voorzeker een plan.
Men schiet er soms eens burgers dood
maar dan alleen in geval van nood.
Wat men in My Lai ook deed,
de Vietcong zijn vast even wreed.
Ik zag de oorlog graag gedaan,
maar zeg nu zelf, wat doe ik eraan?

In tegenstelling tot de herwerking van ‘Buy a gun for your son’, behoudt ‘Ik wist van niets’ de specifieke verwijzingen naar de Amerikaanse context wel. Toch zijn er in de laatste strofe enkele opvallende, tijdsgebonden aanpassingen ten opzichte van het origineel: waar de niet bij naam genoemde ‘President’ uit het nummer van Paxton uit 1965 alleen maar Lyndon B. Johnson kan zijn, noemen Miek en Roel in hun her-

werking uit 1972 de toenmalige Amerikaanse president wel bij naam: Richard Nixon ('Ik wist van niets zei de brave kiezer / en keek naar Nixon op tv'). Zowel Johnson in de versie van Paxton als Nixon in die van Miek en Roel worden zeer ironisch 'een vreedzaam man' genoemd en van beiden wordt gezegd dat ze 'voorzeker een soort van plan' hadden, maar dat plan was beslist niet het snel beëindigen van de gevechten in Vietnam. Uiteindelijk zou het Gerald Ford zijn die in 1975 het Amerikaanse leger definitief terugtrok uit Vietnam, na het ontslag van Nixon het jaar voordien in de nasleep van het Watergateschandaal (Kuklick 2009, 296-297). Een nog veel opvallendere tijdsgebonden aanpassing in het nummer van Miek en Roel is de verwijzing naar My Lai: in 1969 ontdekte onderzoeksjournalist Seymour Hersch dat een bataljon Amerikaanse soldaten het jaar voordien de volledige burgerbevolking van het Vietnamese dorpje My Lai had uitgemoord. In 1965 zong Paxton nog 'They say we're torturing prisoners of war / But I don't believe that stuff no more', verwijzend naar een klimaat van ontkenning in de Amerikaanse publieke opinie omtrent de hardnekkige geruchten dat sommige Amerikaanse soldaten zich schuldig maakten aan oorlogsmisdaden in Vietnam. Nadat de onthullingen van Hersch onomstotelijk bewijs van dergelijke oorlogsmisdaden hadden geleverd, veranderde de publieke opinie het geweer van schouder, zo suggereren Miek en Roel: ze ontkent niet langer wat intussen feitelijk is bewezen, maar probeert de gebeurtenissen te minimaliseren door de aandacht te vestigen op de wreedheid van de vijand ('Wat men in My Lai ook deed, / de Vietcong zijn vast even wreed'). Miek en Roel lijken daarbij de reële impact van "het bloedbad van My Lai" op de Amerikaanse publieke opinie ten aanzien van de oorlog enigszins te onderschatten. De onthulling van het door Amerikaanse soldaten aangerichte bloedbad betekende voor veel Amerikanen een definitieve ommekeer in hun perceptie van de oorlog. Niet toevallig nam vanaf 1969 het aantal dienstweigeraars aanzienlijk toe en won de anti-oorlogsbeweging beduidend aan invloed (Ray 2003).

Niet alleen Miek en Roel coverden Tom Paxton, ook De Elegasten brachten in 1969 onder de titel 'Wat heb je vandaag op school geleerd?' een herwerkte versie uit van Paxtons 'What did you learn in school today?' (1964). De Elegasten behielden de narratieve structuur van de tekst van Paxton – een kleine jongen die 's avonds aan zijn ouders vertelt wat hij die dag allemaal op school heeft geleerd –, maar vervingen de concrete inhoud van de "levenslessen" door sterk Belgisch – en meer bepaald communautair – gekleurde thema's: zo wordt 'I learned that Washington never told a lie / I learned that soldiers seldom die'[4] in de versie van De Elegasten 'Wij leerden dat Brussel tweetalig is, / want anders loopt het in België mis'. Ook Paxtons kritiek op het Amerikaanse rechtssysteem, in het bijzonder op de doodstraf en de "foutjes" die daarbij wel eens gemaakt worden ('I learned that policemen are my friends / I learned that justice never ends / I learned that murderers die for their crimes / Even if we make a mistake sometimes'), vertalen De Elegasten naar een context die veel dichter

bij de leefwereld van het Vlaamse publiek staat: 'Wij leerden dat de flikken toch mensen zijn / ook al doen zij studenten pijn. / Zij waken over de goede tucht, / en Leuven is enkel een Vlaams gehucht'. Het feit dat het laatste woord wordt uitgesproken met een Frans accent maakt de passage tot een ironische verwijzing naar de strijd voor "Leuven Vlaams", die in 1968 zijn hoogtepunt had bereikt.

Na eerdere successen met liefdesliedjes als 'Ein kleines Kompliment' (1962) en 'Jennifer Jennings' (1969) bracht Louis Neefs in 1970 een cover uit van 'Leave them a flower' (1969) van de Britse singer-songwriter Wally Whyton. 'Laat ons een bloem' kan beschouwd worden als een van de eerste ecologische songs in de Nederlandstalige muziek, een genre dat in de jaren nadien navolging zou vinden bij onder meer De Elegasten, Armand en Walter De Buck.[5] In vergelijking met het origineel van Whyton valt de tekst die Phil Van Cauwenbergh voor Neefs schreef vooral op door zijn hogere lyrische gehalte: in het bijzonder de dubbele betekenis van het woord *gewapend* in 'En zo zal dan morgen het leven verdwijnen, / verslagen door staal en gewapend beton' en het oxymoron in het slotvers 'geen mens die nog weet hoe het einde begon' geven blijk van een grote gevoeligheid voor de Nederlandse taal. Een jaar later, in 1971, scoorde Neefs opnieuw een hit met een Nederlandstalige cover van een Engels nummer: 'Benjamin' van Bobbie Gentry, een liedje over de belevenissen van twee goede vrienden tijdens een roadtrip door de Verenigde Staten. Opvallend is dat waar het origineel niet expliciet maatschappijkritisch is, de herwerking van Neefs – de tekst is net als die van 'Laat ons een bloem' van de hand van Phil Van Cauwenbergh – wél openlijke maatschappijkritiek bevat: de wat kolderieke anekdote 'Benjamin took me to San Diego / Guess we caused quite a commotion / Selling Pacific ocean water / And callin' it seaweed wine' uit het origineel van Gentry wordt in de versie van Neefs namelijk 'Samen reden wij naar Knokke-Zoute / om er naar de zee te kijken / Maar er waren te veel rijken / en men kwam er al zon te kort'.[6] Vanuit intertekstueel oogpunt zijn vooral de laatste twee verzen erg interessant: ze doen namelijk sterk denken aan de passage 'Le soleil du bon Dieu ne brille pas de notre côté / Il a bien trop à faire dans les riches quartiers' uit het gedicht 'Embrasse-moi' van Jacques Prévert. Nog voor dat gedicht in 1946 gepubliceerd werd in de bundel *Histoires*, was het al op muziek gezet door Wal-Berg en ingezongen door Marianne Oswald (1935). Enkele jaren later werd het gecoverd door Édith Piaf (1940). Ook de geëngageerde Italiaanse singer-songwriter Fabrizio De André liet zich voor zijn sterk maatschappijkritische nummer 'La città vecchia'[7] (1965) inspireren door de verzen van Prévert: 'Nei quartieri dove il sole del buon Dio / non dà i suoi raggi / ha già troppi impegni per scaldar la gente / d'altri paraggi'.[8]

Focussen op de buitenlandse voorbeelden van protestzangers in de Lage Landen levert waardevolle inzichten op over wie hun inspiratiebronnen waren binnen de bredere context van de internationale contestatiebeweging van de jaren zestig. We mogen daarbij echter niet uit het oog verliezen dat Vlaamse dialectzangers als Van de

Velde en De Buck zich ook erg sterk verbonden voelden met de eeuwenoude lokale traditie van volkse protestliederen: zo werden beiden sterk beïnvloed door het werk van de negentiende-eeuwse Gentse volkszanger Karel Waeri. Het debuutalbum van Van de Velde uit 1966 bevatte naast een hele reeks traditionele Antwerpse volksliedjes ook een cover van Waeri, 'Adam en Eva', een sterk anti-conformistisch nummer dat het Bijbelse verhaal omvormt tot een lofzang op de vrije liefde, en enkele zelfgeschreven nummers in de satirisch-groteske, maatschappijkritische stijl van de Gentse volkszanger.[9] Het was echter vooral Gentenaar De Buck die het repertoire van Waeri nieuw leven inblies. Dat deed hij met een hele reeks covers van Waeri-nummers op zijn eerste drie albums en in 1976 zelfs een volledige elpee, getiteld *De volkszanger*, gewijd aan "Den Gentschen Béranger",[10] zoals de bijnaam van Waeri luidde.

Een tweede kanttekening is dat de invloed van buitenlandse artiesten op Vlaamse protestzangers geen eenrichtingsverkeer was, zoals blijkt uit de "zaak" Ferre Grignard-Johnny Hallyday. In 1966 kende de Franse chansonnier Johnny Hallyday een gigantisch succes met 'Cheveux longs et idées courtes', een nummer waarvan de melodie zeer opvallende gelijkenissen vertoont met die van het enkele maanden eerder uitgebrachte 'My Crucified Jesus' van de Vlaamse protestzanger Ferre Grignard. Dat Hallyday een gigantisch (commercieel) succes kende met "zijn" melodie zonder dat Grignard daarvoor enige financiële compensatie kreeg, stuitte die laatste ongetwijfeld tegen de borst. Vermoedelijk was Grignard echter vooral om ideologische redenen verbitterd over de hele gang van zaken: de tekst die Hallyday zong op de melodie van 'My Crucified Jesus' is namelijk één lange aanklacht tegen wat de Franse chansonnier percipieerde als het al te simplistische idealisme ('idées courtes') en het gebrek aan concreet maatschappelijk engagement van een generatie protestzangers, de hippiegeneratie met hun 'cheveux longs', waarvan Grignard net een van de exponenten was (Brillouet 2016). Twee jaar later, in 1968, zou de Nederlandse uitgever van pornoblaadjes Peter J. Muller de verdediging van Grignard – en bij uitbreiding van alle langharige beatniks – op zich nemen met het nummer 'Beter langharig, dan kortzichtig'. Daarin suggereert hij, niet zonder ironie, dat Ferre Grignard en andere langharige protestzangers uit de jaren zestig de nieuwe Haydn, Mozart of Bach zijn. Die gelijkenis steunt wellicht meer op hun lange haren dan op hun soms tegendraadse muzikale genialiteit:

> Wees niet bang als ze zeggen:
> "Je haar is te lang"
> Wees niet bang voor de mensen
> die dagelijks verwensen
> Kijk toch eens naar Haydn, Mozart of Bach
> oude tijden keren terug
> wie zegt dat dat niet mag?
> Beter langharig, dan kortzichtig! (x3)

Vlaamse en Nederlandse protestzangers als Boudewijn De Groot, Miek en Roel, De Elegasten en Louis Neefs “hertaalden” haast met de regelmaat van de klok maatschappijkritische nummers van artiesten met internationale naam en faam in het Nederlands. Waar de covers van De Groot op inhoudelijk vlak veelal trouw blijven aan het origineel, veroorloofden Miek en Roel, De Elegasten en Neefs zich een grotere vorm van artistieke vrijheid: hun covers bevatten nu eens subtiele,[11] dan weer ingrijpendere[12] aanpassingen die veelal tot doel hebben om de inhoud – en dus de maatschappijkritiek – nauwer bij de leefwereld van het Vlaams-Nederlandse publiek te doen aansluiten.

In de tweede en derde paragraaf ga ik dieper in op de inhoud van die maatschappijkritiek: waartegen protesteerden protestzangers in de Lage Landen precies? Zijn er thematische gelijkenissen en verschillen tussen individuele artiesten? En welke artistieke technieken gebruikten ze om uiting te geven aan hun kritieken en/of alternatieven te formuleren? Ik maak daarbij een onderscheid tussen artiesten en nummers die kritisch zijn ten opzichte van de goegemeente, van wat zij percipiëren als verouderde machtsstructuren en maatschappelijke wantoestanden (tweede paragraaf), en artiesten en nummers die zich op hun beurt kritisch opstellen ten opzichte van de tegencultuur (derde paragraaf).

‘’t Es al van macht, ’t es al van geld’:[13] kritiek op de goegemeente

Een van de belangrijkste thema’s van de contestatiebeweging van de jaren zestig was de strijd tegen als verouderd en onrechtvaardig gepercipieerde machtsstructuren in alle mogelijke vormen en gedaanten. In 1967 leverden Miek en Roel met ‘Weleer heb je geleerd’ op ironische wijze scherpe kritiek op de maatschappelijke “vooruitgang” die de westerse samenleving sinds de Franse Revolutie heeft geboekt. In de ‘lang vervlogen tijden’ van het ancien régime was ‘onrecht’ schering en inslag en werd iedere vorm van protest de kop ingedrukt. In de moderne westerse samenleving daarentegen mag men ‘vrijuit spreken’, ‘kritiek’ geven op de machthebbers en zelfs schreeuwen ‘Leve de republiek!’. ‘Onrecht’ bestaat vandaag enkel nog ‘in verre vreemde landen’, waar ‘de mensen nog niet vrij’ zijn. In het Westen ‘is alles anders’: daar ‘is men democraat’ en ‘leeft men heel gelukkig in een welvaartstaat’. Wie het desondanks niet eens is met de gevestigde orde en gaat ‘marcheren’ en ‘protesteren’ tegen wat hij percipieert als het ‘onrecht’ van bijvoorbeeld de Vietnamoorlog, wordt al snel gebrandmerkt als ‘onbetrouwbaar’, ‘een communist’, ‘een vijand van de staat’, en ‘in de nor’ gestopt. In ‘Omtrent Sinterklaas’ (1970), een satirische herwerking van het populaire sinterklaasliedje ‘Zie ginds komt de stoomboot’, trekken Miek en Roel dergelijke fundamentalistische overtuiging – de overtuiging dat iedereen die enigszins afwijkt van wat door de vertegenwoordigers van de gevestigde orde als “de norm” voorop wordt gesteld, verdacht is – tot in het absurde door. Ze richten hun pijlen daarbij op

een van de symbolen van de katholieke, burgerlijke goegemeente, namelijk Sinterklaas. Zo tonen ze aan dat wanneer de reductionistische logica van de gevestigde orde wordt toegepast, niets of niemand nog boven verdenking staat:

> U weet toch, de sint die loopt altijd in ’t rood
> Is dus communist en zo links als de dood
> En hij wordt vast door Moskou of Mao betaald
> Want waar heeft hij anders z’n speelgoed gehaald?
> […]
> U weet toch, de sint draagt een baard en lang haar
> En werkt bovendien maar één dag in het jaar
> Hij is dus een beatnik of een anarchist
> Een hippie of provo of idealist
> […]
> U weet toch, de sint heeft als vriend Zwarte Piet
> Da’s iets wat de oud-koloniaal niet graag ziet
> Piet heeft vast een kaart van Black Power op zak
> En zeg nou maar zelf, wie wil dat op z’n dak?

Verschillende protestzangers leveren op uiteenlopende manieren kritiek op machtsmisbruik door de elite. In ‘Jan met de Pet’ (1968) thematiseren Miek en Roel de machteloosheid van de gewone man tegenover de wetten van het kapitalisme. ‘Jan met de Pet’ is een allegorische aanklacht tegen de sluiting van een Vlaamse textielfabriek, met een sociaal drama voor de werknemers tot gevolg. Miek en Roel verbeelden zich hoe de arbeiders hun beste kleren hebben aangetrokken – zelfs ‘Jan met de Pet’, de verpersoonlijking van de gewone werkman, ‘had een hoed opgezet’ – voor de begrafenis ‘van hun fabriek zo heel plots overleden’. Tijdens de plechtigheid lijkt het fabrieksmanagement – ‘hoge lui in ornaat’ – erg ontroerd door de sluiting, maar het slot van de ‘dodenpreek’ verraadt dat ze louter een ‘nummer opvoeren’: ‘Uw fabriek is niet dood’, zo zegt de priester ‘zalvend’, ‘maar leeft verder in andere landen’. Geen leven na de dood in christelijke zin, maar het verplaatsen van de productielijn naar lageloonlanden. Uiteindelijk is de Vlaamse arbeider de dupe van dat “Laatste Oordeel” van het Kapitalisme-als-religie: ‘Want de arbeider wikt, / maar het Kapitaal beschikt / Leg dus nederig uw lot in Zijn handen’.

Een soortgelijk allegorisch kader vinden we in ‘Domme dingen’ (1971) van De Buck: aan de hand van een allegorisch verhaaltje, losjes gebaseerd op het sprookje ‘De nieuwe kleren van de keizer’ van Hans Christian Andersen, trekt De Buck stevig van leer tegen misbruik van privileges door de machthebbers. In tegenstelling tot Miek en Roel bekritiseert hij echter ook impliciet het gebrek aan moed van de gewone man om in te gaan tegen de uitwassen van de machtigen:

Ne keunink dreef het een beetje ver
Zijnen naam was Dagober'
[…]
Diene keunink ging ne kier op stap
Zonder een broek al aan zijn gat
[…]
Mor 't was niemand die iets zei
En iederien knielde in een rij
Want de baas die kwamp veurbij
't Es toch de keunink wa denkte gij?

In 'Ring ring I've got to sing' (1966) betrekt Ferre Grignard de thematiek van machtsmisbruik door de elite op de situatie van de zwarte bevolking in de Verenigde Staten. Grignard was een buitenbeentje tussen de protestzangers in de Lage Landen: hij was namelijk een van de weinigen die niet in het Nederlands, maar steevast in het Engels zong, daarbij nauwelijks gehinderd door zijn eigenlijk zeer beperkte kennis van de taal van zijn grote voorbeeld Bob Dylan. Het mag dan ook nauwelijks verbazen dat in het oeuvre van Grignard, de meest Amerikaanse van alle protestzangers in de Lage Landen, typisch Amerikaanse maatschappelijke thema's uit de jaren zestig, zoals rassenongelijkheid, sterk op de voorgrond staan. In 'Ring ring I've got to sing' kruipt Grignard in de huid van een zwarte Amerikaan om vanuit het perspectief van de onderdrukte de discriminatie van en het geweld tegen de zwarte bevolking in de Verenigde Staten – en de hypocrisie van de blanke elite – aan de kaak te stellen:

They're talkin' 'bout freedom
of religion and race
but if you're a negro
they slap you in the face

De hypocrisie van de blanke elite in de omgang met de zwarte Amerikanen bereikte volgens Grignard een triest hoogtepunt in het leger. Zelfs nadat hen door de *Civil Rights Act* van 1964 volledige burgerrechten waren verleend, werden zwarten nog steeds als tweederangsburgers beschouwd. Ze waren echter wel goed genoeg om de eer van het vaderland te verdedigen in Vietnam:[14]

They call me a hound dog
They call me a swine
It's all because of my color
For their war though I'm fine

In 'Je broer wordt ook soldaat' (1971) veralgemeent Armand Ferre Grignards kritiek op het misbruik van zwarte soldaten door de blanke Amerikaanse legerleiding in

Vietnam: de Eindhovense singer-songwriter suggereert dat oorlog in het algemeen de plek bij uitstek is waar misbruik van de gewone man door de elite zich nadrukkelijk manifesteert. In het nummer reconstrueert Armand een bijzonder cynische briefwisseling tussen een jonge frontsoldaat en zijn kleinburgerlijke ouders. De jongeman begint met “goed” nieuws: hij is weliswaar ‘hier en daar gewond’, maar leeft tenminste nog, in tegenstelling tot de zoon van de buren. Het antwoordt van zijn ouders luidt ‘Goed gedaan m’n jongen / Je broer wordt ook soldaat’. Het ‘verder[e] nieuws’ dat de jongen vertelt, wordt alleen maar ‘beter’:

> Er is straks een film te zien
> En m’n maat heeft een medaille
> met een klein pensioen misschien
> Hij mist een arm en nog wat vingers,
> z’n linkeroog, een halve scheen
> De generaal die liet hem komen
> en gaf het kruis aan hem alleen

In één adem vermeldt de jonge soldaat de vertoning van een ontspannende film en de zware verwondingen die een van zijn strijdmakkers heeft opgelopen. Door beide gebeurtenissen een gelijk gewicht toe te kennen onderstreept Armand de banaliteit van een mensenleven in een oorlogssituatie: als in een goedkope oorlogsfilm krijgt de zwaar verminkte soldaat, in ruil voor ‘een arm en nog wat vingers, / z’n linkeroog, een halve scheen’, ‘een medaille’ van de ‘generaal’. De verhouding tussen de generaal en de soldaat is een metonymische representatie van die tussen de machthebbers en de gewone man. In de volgende strofe wordt die tegenstelling verder uitgewerkt: de mens is van nature vredelievend, maar wordt verdorven door machtsstructuren die de machthebbers hem opleggen:

> De loopgraaf van de naaste vijand
> ligt honderd meters van ons af
> We zorgen voor elkaars gewonden
> en graven voor elkaar een graf
> Soms zingen wij dezelfde liedjes
> en ruilen voor tabak wat brood
> En als de aanval wordt geblazen
> dan knallen wij elkander dood

In de laatste strofe stelt Armand, bij monde van de jonge soldaat, dat er voor het gewone volk haast geen uitweg is uit dergelijk maatschappelijk determinisme: als een soldaat – symbool voor de gewone man – de machtswellust van de machtigen in de samenleving met zijn leven moet bekopen, heeft hij tenminste zijn rol in de maatschappij ten volle vervuld:

En als ge op de dodenlijsten
ook m’n eigen naam ziet staan
Denk dan als troost maar bij uzelve
de klootzak heeft z’n plicht gedaan

Vier jaar eerder klonk Armands anti-oorlogsboodschap nog een stuk hoopvoller: in ‘Blommenkinders’ (1967), een ode aan de *summer of love*, riep hij de “kinderen van de flowerpower” op om de wapens op te bergen en ‘geuren en kleuren’ tot de ‘nieuwe wereldmacht’ te verheffen, want ‘vechten gaat zo gauw vervelen’. Het nummer zou in geen tijd uitgroeien tot hymne van de hippiebeweging in de Lage Landen. Tussen de tweede helft van de jaren zestig – de hoogdagen van de hippiecultuur – en het begin van de jaren zeventig tekent zich met andere woorden een duidelijke pessimistische tendens af in het pacifistische discours van Armand. De negatieve evolutie die het anti-oorlogsoeuvre van Armand in de jaren zeventig doormaakt staat in schril contrast met Zjef Vanuytsels ‘De idioot van de vrede’ (1973). Dat nummer brengt een ode aan de pacifist bij uitstek: de (protest)zanger die, ondanks het feit dat hem overal smalend het predicaat ‘idioot van de vrede’ wordt opgeplakt, volhardt in het zingen van een ‘lied van liefde en vrede’. Op de vraag ‘Is hij een dwaas of een held?’ antwoordt het rijmschema: hij die doorzet ‘langsheen het krijgsgewoel / langsheen het nutteloos geweld / met enkel die hoopvolle vrede als doel’ is zonder meer ‘een held’.

Naast de politieke en economische machthebbers moet ook de katholieke kerk het regelmatig ontgelden in de nummers van protestzangers. Zo levert De Buck in zijn bewerking van ‘De pater klokkenluider’ (1972) van Karel Waeri sterke kritiek op wat hij percipieert als de hypocriete geldzucht van kerk en clerus, die ten koste gaat van het gewone volk. De felste polemiek met de kerk voert echter Hugo Raspoet. In 1969 brengt Raspoet onder de ironische titel ‘Evviva il Papa’ (Italiaans voor ‘Leve de paus’) een bijtende aanklacht uit tegen de hypocrisie van de kerk, verpersoonlijkt door haar hoogste gezagsdrager:

Gekleed in ouwe praalgewaden met z’n tiara en z’n ring
en met miljarden aan z’n voeten is hij een ouwe zonderling
Hij heeft de armoe en de liefde vervangen door een liturgie
Zijn God heeft hij voorgoed bedolven onder een hoop theologie

Vooral de enorme materiële rijkdom van een instituut dat solidariteit met de armen predikt staat op de voorgrond in het nummer:

In al zijn kerken en musea liggen de schatten opgehoopt
’t Bezit van ’t Vaticaan alleen al is iets dat in de miljarden loopt
Zijn God zal daar wel blij mee wezen, die kreeg alleen wat armenbrood
en in de buurt van die miljarden sterft Lazarus de hongerdood

Geheel in de lijn van het contestatieklimaat waarin ontvoogding en afrekening met autoritaire machtsstructuren centraal staan, maakt Raspoet komaf met het dogma van de pauselijke onfeilbaarheid, dat – zo werpt hij op – door geen enkele passage uit de Bijbel ondersteund wordt:

> Hij noemt zichzelf gewoon onfeilbaar waar ’t om geloof en zeden gaat
> hoewel daar niets van in ’t epistel of in ’t evangelie staat

De scherpste – en meest gevoelige – kritiek vinden we in de passage waarin Raspoet verwijst naar het – al dan niet vermeende – stilzwijgen van paus Pius XII in verband met de Holocaust. Daarbij verwijt hij de paus expliciet religieus antisemitisme: ‘En dat hij Hitler liet betijen toen die de joden heeft vermoord, / dat kan ik misschien nog begrijpen: de joden hadden z’n God vermoord’. Over de precieze rol van Pius XII tijdens de Tweede Wereldoorlog lopen de meningen van historici tot vandaag uiteen. Wat vaststaat is dat Pius nooit publiekelijk stelling heeft genomen tegen de vervolging van joden door de nazi’s, net zoals Paulus VI, paus van 1963 tot aan zijn dood in 1978, zich nooit openlijk heeft uitgesproken tegen de discriminatie van de zwarte bevolking in de Verenigde Staten: ‘Maar waarom zwijgt hij zo hardnekkig wanneer de neger wordt vertrapt?’. In tegenstelling tot Miek en Roel en De Buck uit Raspoet zijn kritiek op de machthebbers niet op impliciete wijze, bijvoorbeeld aan de hand van een allegorische voorstelling, maar integendeel zeer direct: hij noemt de verantwoordelijken met naam en toenaam. Het mag dan ook nauwelijks verbazen dat Raspoet ten prooi viel aan allerlei vormen van censuur. Zo schrapte toenmalig BRT-topman Paul Vandenbussche de uitzending van het programma *Stellig stelling nemen* omdat Raspoet er ‘Evviva il Papa’ zou opvoeren. In de nasleep van dat voorval werd Raspoet ook geweerd op optredens georganiseerd door het Davidsfonds en, zo wordt beweerd, tijdens een optreden in Borgerhout werd hij zelfs door de politie van het podium gehaald toen hij het nummer begon te spelen (vgl. Van Mossevelde 2010).

Niet alleen de politieke, economische en religieuze machtsinstellingen vormen het voorwerp van kritiek: verschillende protestzangers nemen ook nadrukkelijk de conformistische moraal van de kleine burgerman op de korrel. Die burgerman zou erop gericht zijn de status quo in stand te houden. In zijn cover van ‘A well-respected man’ van The Kinks noemt Boudewijn De Groot die modale kleinburger spottend ‘Een respectabel man’ (1965), omdat hij

> steeds vroeg uit zijn bed komt
> en om acht uur buiten staat,
> altijd in dezelfde trein zit,
> om half zes naar huis toe gaat.
> Omdat zijn wereld is gebouwd op stiptheid
> gaat het nooit verkeerd.

En hij is o zo braaf
en hij is o zo fijn
en hij is o zo degelijk
en daar mag ie trots op zijn.
Hij wordt zeer gerespecteerd
hier in de stad
en hij doet braaf
wat pa hem heeft geleerd.

In 'Want er is niemand' (1966) bekijkt Armand de kleinburgerlijke mentaliteit door de ogen van de protestgeneratie en focust daarbij op wat vele jongeren in de jaren zestig ervoeren als de belerende moraliteit en het verstikkende conformisme van de *Vätergeneration*: 'Je haar is te lang en je ogen staan flauw / En je rookt veel te veel, ach ze kijken zo nauw / [...] / Ze zeggen: doe net als een ander en loop in het gareel, / Doe je het niet, weet je wel beter, krijg je 't mes op de keel!'. Ook in 'Dat is juist de pest' (1966) polemiseert Armand tegen het conformisme van de kleinburger, 'gebonden aan de buren en gebonden aan zichzelf / aan [zijn] streven naar succes, met [zijn] zenuwen op half elf / en gebonden aan familie, aan traditie en de rest / in [zijn] hele kleine kringetje en dat is juist de pest'. In vergelijking met 'Want er is niemand' gaat hij nog een stap verder en lanceert een radicale oproep tot "anders durven zijn": 'Maar met het kuddevolk hoef je echt niet mee te gaan. / En de manier waarop je leeft, gaat ze ook geen donder aan, / Want hun hele manier van doen is onnozel en dwaas! / Ze hebben een opgedrongen mening, / en zijn zichzelf niet eens de baas'. In de voorlaatste strofe van zijn 'Oorlogslied' (1967) identificeert Van de Velde wat hij percipieert als de bron van dergelijke 'opgedrongen mening'. De schuldige is de televisie, die mensen afleert kritisch na te denken en hen integendeel indoctrineert in de ideologie van de heersende klasse:

En zet gah nau mor iêl serieus
nen doenkeren bril oep aewe neus
doe mor ofda ge mij ni oêrd
en zed oep mij nah mor vertoêrnd
oew arsene ston toch al blaenk
van tellevieze water (Van de Velde 1967)

Met 'Jantjes hoofd dat is ontploft' (1970) plaatsen Miek en Roel een machtsstructuur op de voorgrond die er, net als televisie, op gericht is het gedachtegoed van de heersende klasse onder alle lagen van de bevolking te verspreiden: het onderwijs. Het duo is ervan overtuigd dat het onderwijs tot doel heeft jongeren te vormen tot brave, conformistische burgers die vooral geen eigen mening hebben en buigen – of, zoals Jantje, 'barsten' – voor het 'systeem'. Kritiek op het conformisme van de kleinburger gekoppeld aan het aan de kaak stellen van de strategieën die de machthebbers hante-

ren om de status quo in stand te houden is een steeds terugkerend thema in het oeuvre van Miek en Roel. In 'Neuzenlied' (1968) geven ze dat thema een bijzonder komische, haast groteske invulling: het duo verbeeldt zich hoe wat begon als een grap op een familiefeest, het dragen van een rode clownsneus, al snel uitgroeit tot een wereldwijde rage. Ook regeringsleiders en zelfs de kerk springen op de kar, omdat ze er de mogelijkheid in zien het volk voor zich te winnen:

> d'Ouwe heren der regering zochten bij de neus hun heil
> Zij behingen hun gezichten en noemden 't nieuwe stijl
> 't Was een, moet hier toegegeven, grote winst voor hun fysiek
> Zo verwierven onze oudjes weer de gunst van Jan Publiek
>
> […]
>
> Ook de kerk gaf gauw haar zegen in haar na-zo-encycliek
> Want de kerk volgt traag de zeden maar heel snel de politiek
> Theologen toonden dadelijk met bewijzen klaar genoeg
> Dat op 't bruiloftsmaal van Kana Christus zelf een feestneus droeg

Het dragen van een clownsneus wordt op die manier een morele verplichting, en wie weigert deel te nemen aan de hype wordt 'misprijzend' nagekeken en uitgesloten. Zo verheffen Miek en Roel het dragen van een clownsneus tot allegorie voor alle conventionele normen, waarden en gedragsregels die, door inmenging van kerk en/of staat, uitgegroeid zijn tot absolute (morele) wetten en bijgevolg aanleiding geven tot discriminatie van wie "anders" is:

> Wat zo dikwijls reeds gebeurd is, dat gebeurde ook ditmaal
> Wat een mode was werd wet en wat een wet was werd moraal
> Als wij ons op straat vertonen kijkt men ons misprijzend aan
> Met zo'n blik van: "Zie die twee daar", net of w'in ons blootje staan

Naast stevige kritiek op het conformisme van de gevestigde orde, bevat het nummer ook een opvallende kritische noot aan het adres van de hippiebeweging, die eveneens wordt afgedaan als een rage. Het dragen van een rode clownsneus betekende volgens Miek en Roel namelijk 'het eind der lange haren, nooit nog werd een bloem gestrooid / Wie nog in en hip wou wezen liep met een tomaat getooid'.

De kritiek van Miek en Roel ten opzichte van de hippies in 'Neuzenlied' is zeker geen alleenstaand geval: verschillende protestzangers leverden niet alleen kritiek op de goegemeente, maar durfden zich ook kritisch uit te laten over wat zij percipieerden als de gebreken – en soms zelfs ronduit de hypocrisie – van de protestgeneratie zelf. In de volgende paragraaf ga ik dieper in op dergelijke kritiek op de tegencultuur.

'Maar tussen daden en woorden / staan diploma's, een vrouw en een kind / en een carrière die zo goed begint': kritiek op de tegencultuur

Kritiek op de conformistische aspecten van de tegencultuur is in Nederland prominent aanwezig in het oeuvre van Boudewijn De Groot – en opvallend afwezig in dat van "hippie in hart en nieren" Armand. In 'Vrijgezel' (1965) vertelt De Groot op zowel spottende als enigszins nostalgische toon het verhaal van zovele "kinderen van de Sixties". Vervuld van grote politieke idealen en bereid het leven van een bohemien te lijden in hun jonge jaren, vervellen ze onder de conformistische invloed van het vooruitzicht op "huisje-tuintje-kindje" geleidelijk aan tot 'burgerman' bij uitstek:

> Op een dag kwam ik jou tegen,
> lief en klein en zo verlegen,
> druipend in de lenteregen
> in de grote vreemde stad.
> Jij wist niets van provoceren
> en je wilde me bekeren
> en ik liet me alles leren
> als ik maar jouw liefde had.
>
> Nu zit ik de krant te lezen
> en een burgerman te wezen.
> 'k Hoef geen honger meer te vrezen
> maar toch denk ik soms met spijt
> aan de tijd voor ik jou kende,
> aan de vrolijke ellende,
> aan de artistieke bende
> van de goede oude tijd.

De Groot neemt heel expliciet de naïviteit en het gebrek aan concreet engagement van veel protesterende jongeren in de jaren zestig op de korrel. De ik-figuur uit zijn tekst toont zich daarbij opvallend zelfkritisch:

> Toen ik naar mijn navel staarde
> en mij communist verklaarde
> en met alle andere baarden
> op de bom te wachten zat.
> Toen die maar niet wilde vallen
> hoorde men al spoedig lallen
> en we lagen met zijn allen
> wereldvredig op de mat.

In 'Ze zijn niet meer als toen' (1966) herneemt De Groot de thematiek van 'Vrijgezel' – de geleidelijke transformatie van idealist naar conformist –, maar de zelfkritiek maakt plaats voor een heftige polemiek met die 'vrienden die eertijds altijd zeiden / dat zij het later anders zouden doen' en 'zich van elk gezag' wilden 'bevrijden', maar nu 'niets' meer doen: 'Nu doen ze niets, ze houden hun fatsoen / [...] / Ze veranderen snel en zijn niet meer als toen'. De Groot komt tot het bittere besluit dat een groot deel van de protestgeneratie de beloftes uit 'Er komen andere tijden'[15] heeft verloochend. Net zoals in het pacifistische discours van Armand tekent zich ook in het maatschappijkritische oeuvre van De Groot een pessimistische tendens af. Er zijn echter twee belangrijke verschillen tussen beide protestzangers. Ten eerste doet de negatieve wending in het oeuvre van Armand zich pas aan het begin van de jaren zeventig voor – gelijktijdig met de eerste geleidelijke afname van de populariteit van de hippiebeweging. In het werk van De Groot manifesteert ze zich al enkele jaren eerder. Ten tweede uit het pessimisme van Armand zich niet in expliciete kritiek op de tegencultuur, terwijl dat bij De Groot wel het geval is.

In Vlaanderen leveren voornamelijk Miek en Roel en Raspoet kritiek op de tegenstelling tussen het polemiserende discours en het conformistische gedrag van (delen van) de protestgeneratie. Raspoet liet zich daarbij mogelijk inspireren door Boudewijn De Groot: zijn 'De lijkenstoet' (1970) is haast een blauwdruk van De Groots 'Ze zijn niet meer als toen'. 'De lijkenstoet' is een polemisch nummer waarin Raspoet radicaal afstand neemt van de 'vrienden' met wie hij grote idealen heeft gedeeld en gestreden voor een 'hoger doel' – 'Wij zouden alles eens gaan hervormen, / de oude structuren gingen eraan. / Alleen de objectieve normen / van talent en bekwaamheid / zouden nu gelden, en wij stonden klaar / om al die heren met hun sigaar / en hun aderverkalkte partijen / de tempel uit te slaan' –, maar die intussen deel zijn gaan uitmaken 'van die maatschappij / waarin w'ons nooit thuis zouden voelen / omdat alles corrupt was en rot, / in dienst van het kapitaal of van God'. De 'helden van toen' zijn brave, carrièregerichte kleinburgers geworden: 'Ze zouden zoveel laten en doen / Maar tussen daden en woorden / staan diploma's, een vrouw en een kind / en een carrière die zo goed begint / Je hoort ze nu niet meer tempeesten / tegen vriendjespolitiek / En je ziet ze op allerlei feesten / want ze zijn promotieziek'. Ook hun kritische denkvermogen zijn ze mettertijd kwijtgespeeld: 'En hij trekt zijn eigen conclusie / uit de krant van zijn partij'. Dergelijke conformistische jaknikkers zijn in de ogen van Raspoet 'nu al dood': ze vormen nog tijdens hun leven een lange, 'trieste' 'lijkenstoet', die doet denken aan de verdoemde zielen uit Dante's *Hel*. De grootste vrees van de zanger is dat hij 'uiteindelijk zal worden als zij'. Om dat te vermijden beweert hij bereid te zijn om te 'vechten *z*ijn leven lang, *z*ijn leven lang'. Nauwelijks twee jaar later echter, in 1972, zou Raspoet – totaal gedesillusioneerd door wat hij 'de inflatie van de kleinkunst' noemde, namelijk de commercialisering van het *chanson d'auteur* – een punt zetten achter zijn carrière als zanger (Van Mossevelde 2010). Bij Miek en

Roel vinden we de vroegste manifestatie van kritiek op het conformisme van (een deel van) de protestgeneratie – nog voor de eerder vermelde aanval op de hippies in 'Neuzenlied' – in 'Weleer heb je geleerd' (1967). In de laatste twee strofes van dat nummer verschuift het mikpunt van kritiek van de hypocrisie van de gevestigde orde[16] naar die van de protestgeneratie. Volgens Miek en Roel vervellen ook de aanvankelijk idealistische uitdagers van de gevestigde orde onder invloed van macht en geld al te vaak tot conformistische verdedigers van de status quo:

En kreeg je toen wat later een flinkbetaalde baan
Waren al je idealen wel heel vlug naar de maan
Want je had toen al een kind
En je baas was liberaal
Men leeft niet van de wind
En dus liever geen kabaal

In het ironische 'De Grote Revolutie' (1970) houden Miek en Roel dergelijke "afvalligen" een spiegel voor. Het nummer is een satire op wie grote woorden als "revolutie" en "strijden voor sociale gelijkheid" in de mond neemt, maar door allerlei conformistische en materialistische excuses nooit de daad bij het woord voegt en zich uiteindelijk gewoon neerlegt bij de gevestigde orde:

De revolutie is er nooit gekomen
Iedereen had zo z'n tijdelijk bezwaar
Was bezorgd om z'n auto, z'n huis en z'n huur
Of keek liever naar Feyenoord-Standard

Hoewel de laatste strofe een vorm van berusting in de mislukking van de protestcultuur lijkt te suggereren, traden Miek en Roel tot 2017 – exact vijftig jaar na het verschijnen van hun debuut-lp – op met dezelfde maatschappijkritische nummers.[17]

Naast Miek en Roel en Raspoet bekritiseert ook Van de Velde eind jaren zestig in meerdere nummers de tegenstrijdigheden van de contestatiebeweging. Hij richt zijn pijlen daarbij op een specifieke groep: de "flaminganten". Zoals bekend, was de contestatiebeweging van de jaren zestig in Vlaanderen onlosmakelijk verbonden met de protesten voor "Leuven Vlaams" en meer algemeen met de strijd voor de politieke en culturele ontvoogding van de Vlamingen. Van de Veldes grote sympathie voor Vlaamse culturele volkstradities[18] maakt dat hij zich steeds erg kritisch opstelde tegenover extreme vormen van Vlaams nationalisme, dat van die tradities vervreemd is. In ''t Is Vlaams, 't trekt op geen kloten' (1969) uit hij in het bijzonder scherpe kritiek op de paradoxale houding van dat deel van de Vlaamse Beweging dat door zijn collaboratie met nazi-Duitsland niet alleen de "Vlaamse zaak" verraden heeft, maar bovendien door zijn nostalgie naar de Duitse bezetting de Vlaamse culturele identiteit verloochent:

'k Kwam overlest in Denderliêw
langs Vloms café de Vlomse Liêw
en 'k oêrde ze dor zinge
ni over Vlomse gaai of spriêw
ni van den Blauvóet of de miêw
mor over Dötse dinge

en zegd nah ni da 'k er oem lieg
ze zoenge liekes van de krieg
et Vloms da wier verstoête
want da trok oep gin kloête (Van de Velde 1969a)

Ook in 'Zwijg me van de Vlaamse kwestie' (1969) trekt Van de Velde stevig van leer tegen nationalistisch getint extremisme:

Wanniêr er in 't gelid de straat wörd oepgegaan
in Uilespiegels naam 't fascisme blefd bestaan
as ek ze zieng marchere meh Hitlerjugend geste
sprekt dan mor Fraens en zwijgd me van de Vlomse kweste
(Van de Velde 1969b)

Net als in ''t Is Vlaams, 't trekt op geen kloten' uit hij bovendien bijzonder scherpe kritiek op de hypocrisie van vele Vlaams-nationalisten: ze presenteren hun politieke strijd voor de Vlaamse zaak als een uiting van hun liefde voor en trouw aan het Vlaamse land, maar tegelijkertijd staan ze op de eerste rij om 'vör dollars en vör ponden un eige laend [te] verpeste', om de schoonheid en ongereptheid van het Vlaamse land naar de verdoemenis te helpen wanneer het hen economisch voordeel oplevert. Het artistieke hoogtepunt van Van de Veldes omgang met het communautaire thema in de jaren zestig is zonder twijfel 'Pieter Breughel in Brussel'. In dit erg komische nummer uit 1969 verbeeldt de Antwerpse volkszanger zich wat er zou gebeuren als de zestiende-eeuwse Vlaamse kunstschilder Pieter Bruegel de Oude plotseling zou opstaan uit de dood. Bruegel, exact vierhonderd jaar eerder gestorven in Brussel, vraagt allereerst aan de lokale bevolking of de Spanjaarden nog aan de macht zijn in onze contreien. Niemand wil echter zijn Brabants dialect nog begrijpen. Vervolgens besluit Bruegel een café binnen te gaan, waar hij de waard – eveneens in het Brabants – om drank vraagt. Die laatste antwoordt echter in het Frans: '"Pardon / je ne comprends pas Flamand, emmerdant / dans le coeur du Brabant"' (Van de Velde 1969c). Opvallend is vooral de inleiding tot de directe rede: 'mor de patron diê zee', waarbij het Antwerpse 'diê zee' ('die zei') ongeveer hetzelfde klinkt als zijn Franse vertaling *disait*. Het is haast alsof Van de Velde klankmatig wil suggereren dat het Nederlands in Brussel helemaal in het Frans is opgegaan. Van puur verdriet om de teloorgang van de Vlaamse identiteit in "zijn" Brussel kruipt Bruegel dan maar opnieuw in zijn graf, maar niet alvorens eerst nog een veelzeggend schilderij te maken:

En daaroep stoeng geschilderd
ne Vlaming in ’t gevang
’t gevang van z’n complexe
de sleutel lee’ derbij on z’n zij
doed ope mokt ‘em vrij (Van de Velde 1969c)

Hoewel het nummer milde kritiek levert op de onwil van veel Franstalige Brusselaars om Nederlands te begrijpen, is de echte kritiek aan de Vlamingen gericht: identiteit is een maatschappelijke constructie, maar voor veel Vlamingen neemt die constructie de vorm aan van een gevangenis van (minderwaardigheids)complexen. Ze hebben zelf de sleutel in handen om zich te bevrijden, maar wentelen zich liever in zelfbeklag.

Met ‘Hoe durven ze?’ (1970) trekt ook Brusselaar Raspoet van leer tegen de ideologische tegenstrijdigheden in het discours en het gedrag van de ‘flaminganten’. Zo wijst hij er fijntjes op dat een van de belangrijkste strijdliederen van de betogers voor “Leuven Vlaams” geen Nederlandstalig, maar een Engels nummer was: ‘We shall overcome’, veelvuldig gebruikt door de Civil Rights Movement in de Verenigde Staten om de veerkracht van de onderdrukte zwarte bevolking in de verf te zetten (‘Ze zeggen: “Leuven, een Vlaamse stad, / en we zijn het wachten al meer dan zat” / Maar ze zingen een Engels lied, / een Nederlands vinden ze niet’). Enige hypocrisie ziet Raspoet ook in het feit dat zij die klagen over de verregaande verfransing van Brussel, doorgaans zelf ‘afschuwelijk Nederlands’ spreken. Volgens Raspoet zouden de Vlamingen ‘beter aan Brussel verzaken / en van Antwerpen hun hoofdstad maken / en alles verhuizen naar daar’. Daarvoor echter ontbreekt het hen aan durf: ‘Maar ze durven niet, de flaminganten, / ze durven het niet aan’. Ze blijven integendeel trouw aan ‘partijen / die in België alles maar laten gedijen [sic; *gedijen* werd waarschijnlijk verkeerd gebruikt voor *betijen*] / en o zo gematigd zijn’. De conclusie van Raspoet luidt dan ook: ‘België blijft zoals het is / voorlopig nog bestaan’. Eind 1970 maakte de eerste staatshervorming echter de facto een einde aan ‘België zoals het is’, namelijk een unitaire staat. De oprichting van gewesten en cultuurgemeenschappen veranderde het institutionele landschap weliswaar radicaal, de ‘moderne staat’ die Raspoet zo graag wilde werd België beslist niet: onder meer de zogeheten alarmbelprocedure bleef de macht van de Vlaamse ‘meerderheid’ sterk beknotten (Witte 2005, 437).

‘Ook als u ons recept misnoegt, belangrijk is dat u het proeft’: conclusie

Vlaamse en Nederlandse protestzangers hebben met hun geëngageerde nummers wezenlijk bijgedragen aan het contestatieklimaat in de Lage Landen in de jaren zestig. Sommigen lieten zich inspireren door internationale voorbeelden – zo brachten artiesten als Boudewijn De Groot, Miek en Roel, De Elegasten en Louis Neefs gere-

geld Nederlandstalige covers uit van maatschappijkritische nummers van (protest)zangers met internationale naam en faam. Ze veroorloofden zich daarbij uiteenlopende graden van artistieke vrijheid in hun omgang met het origineel. Anderen vonden dan weer inspiratie in de lokale traditie van volkse protestliederen: dat geldt voornamelijk voor de Vlaamse dialectzangers Van de Velde en De Buck. In de lijn van het contestatieklimaat waarin de strijd tegen als verouderd en onrechtvaardig gepercipieerde machtsstructuren centraal staat, uitten protestzangers als Miek en Roel, De Buck, Ferre Grignard, Armand en Raspoet scherpe kritiek op de politieke, economische en religieuze machtsinstellingen. De uitbuiting van de gewone man door de elite stond daarbij op de voorgrond. Wanneer die gewone man echter de gedaante van de conformistische kleinburger aanneemt, vormt ook hij het voorwerp van kritiek, in het bijzonder in het oeuvre van Armand en van Miek en Roel. Opvallend is dat verschillende protestzangers niet alleen kritiek leverden op de goegemeente, maar zich ook kritisch durfden uit te laten over wat zij percipieerden als de gebreken – en soms zelfs ronduit de hypocrisie – van de protestgeneratie zelf. Ze legden daarbij de nadruk op de geleidelijke transformatie van idealist naar conformist die veel protesterende jongeren in de jaren zestig doormaakten onder invloed van traditionele machtsstructuren als familie en carrière. Die focus vinden we in Nederland vooral in het werk van Boudewijn De Groot en in Vlaanderen onder meer in dat van Raspoet en Miek en Roel. Ook Van de Velde thematiseerde eind jaren zestig in meerdere nummers de tegenstrijdigheden van de contestatiebeweging. Hij richtte zijn pijlen echter op een specifieke groep: de “flaminganten”. De verschillende protestzangers onderscheiden zich niet alleen van elkaar op basis van uiteenlopende thematische accenten, maar ook door de directheid waarmee ze hun maatschappijkritische boodschap verwoorden: van de universele verzuchtingen over vrede en verdraagzaamheid (‘Blommenkinders’) en het onrecht van oorlog (‘Je broer wordt ook soldaat’) van Armand, over de allegorische kritiek op de machthebbers van Miek en Roel (‘Jan met de Pet’, ‘Neuzenlied’) en De Buck (‘Domme dingen’), tot de expliciete polemiek met de katholieke kerk van Raspoet (‘Evviva il Papa’); van de openlijke kritiek op de tegenstrijdigheden tussen het opruiende discours en het conformistische gedrag van een deel van de protestgeneratie bij Boudewijn De Groot (‘Ze zijn niet meer als toen’) en Raspoet (‘De lijkenstoet’) tot de subtiele, haast versleutelde kritiek op het zelfbeklag van de flaminganten in Van de Veldes ‘Pieter Bruegel in Brussel’; van het dromerige idealisme van Zjef Vanuytsel (‘De idioot van de vrede’) tot het rauwe realisme van Armand (‘Dat is juist de pest’); …

Het spreekt voor zich dat maatschappijkritische songs op hun beurt aanleiding geven tot kritiek. In ‘Voor wie ons soms geweld aandoet’ (1970) dienen Miek en Roel diegenen van antwoord die menen dat protestzangers ‘met al te zure desem al te zoete broodjes bakken’. Maatschappelijk geëngageerde nummers, zo argumenteren ze, verwoorden wat vele mensen denken, maar zelf niet onder woorden kunnen brengen:

‘Ons pover lied wordt rijk door hen die zich in ons herkennen / omdat het mooie woorden vindt bij wat ze zelf ook denken’. Dat betekent echter niet dat het protestlied alleen maar ‘flirt […] met hen die ’t wierookvat hanteren’: integendeel, het ‘dient ook van repliek de pausen van kritiek / die elk engagement tot mode degraderen’. Miek en Roel beschouwen vrije meningsuiting en de daaruit voortvloeiende confrontatie van contrasterende meningen als een verrijking voor het maatschappelijke debat. Uit die overtuiging ‘zingen [zij] evengoed voor wie [hen] soms geweld aandoet’: ‘Ook als u ons recept misnoegt, belangrijk is dat u het proeft’. Met ‘Voor wie ons soms geweld aandoet’ verwoorden Miek en Roel waartoe protestliederen in staat zijn: ook al brengen ze geen directe maatschappelijke verandering teweeg, door hun engagement creëren ze bewustzijn rond bepaalde maatschappelijke thema’s. Door de maatschappij een spiegel voor te houden, brengen ze niet zelden een maatschappelijk debat op gang. Op die manier kunnen ze indirect bijdragen tot maatschappelijke vooruitgang – in de samenleving van de jaren zestig, maar ook in die van vandaag.

Literatuur

Appelmans e.a. 1966
M. Appelmans & M. Swillens, ‘Limburgblues/Zwartbergblues’, geraadpleegd 13-08-2018 op http://www.npdoc.be/Miek-en-Roel/Miek-en-Roel.htm

Brillouet 2016
M. Brillouet, ‘Ferre Grignard’, in: *VivaVlaanderen.be*, geraadpleegd 13-08-2018 op https://vivavlaanderen.radio2.be/ferre-grignard/biografie

Kuklick 2009
B. Kuklick, *A Political History of the USA: One Nation under God*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.

Luykx e.a. 1985
T. Luykx & M. Platel, *Politieke geschiedenis van België. Vol. 2: van 1944 tot 1985*. Antwerpen, Kluwer, 1985.

Van Mossevelde 2010
P. Van Mossevelde, ‘Hugo Raspoet’, in: *De geboorte van het Vlaamse chanson. Het verhaal van een eerste generatie Vlaamse chansonniers, kleinkunstenaars en troubadours (1954-1969)*, geraadpleegd 13-08-2018 op http://muziekarchief.be/kleinkunstchanson/hugo-raspoet.php

‘Pierre-Jean de Béranger’ 2020
‘Pierre-Jean de Béranger’, in: *Encyclopaedia Britannica Online*, geraadpleegd 13-08-2018 op https://www.britannica.com/biography/Pierre-Jean-de-Beranger.

Ray 2003
M. Ray, ‘My Lai Massacre’, in: *Encyclopaedia Britannica Online*, geraadpleegd 13-08-2018 op https://www.britannica.com/event/My-Lai-Massacre

REYNEBEAU 2009
M. Reynebeau, *Een geschiedenis van België*. Tielt, Lannoo, 2009.

VAN DE VELDE 1967
W. Van de Velde, 'Oorlogslied', geraadpleegd 13-08-2018 op http://www.antwerps.be/tekst/198/wannes-van-de-velde-oorlogslied

VAN DE VELDE 1969a
W. Van de Velde, ''t Is Vlaams, 't trekt op geen kloten', geraadpleegd 13-08-2018 op http://www.antwerps.be/tekst/140/wannes-van-de-velde-t-is-vloms-t-trekt-oep-gin-kloete

VAN DE VELDE 1969b
W. Van de Velde, 'Zwijg me van de Vlaamse kwestie', geraadpleegd 13-08-2018 op http://www.antwerps.be/tekst/143/wannes-van-de-velde-zwijgd-me-van-de-vlomse-kweste

VAN DE VELDE 1969c
W. Van de Velde, 'Pieter Breughel in Brussel', geraadpleegd 13-08-2018 op http://www.antwerps.be/tekst/304/wannes-van-de-velde-pieter-breughel-in-brussel

VAN DE VELDE 1976
W. Van de Velde, 'Ne zanger is een groep', geraadpleegd 13-08-2018 op http://www.antwerps.be/tekst/442/wannes-van-de-velde-ne-zanger-is-een-groep

WITTE 2005
E. Witte, 'Hoofdstuk IX: Groeiende spanningen tussen de gemeenschappen en de totstandkoming van een gefederaliseerd België', in: E. Witte e.a. (red.), *Politieke geschiedenis van België: van 1830 tot heden*. Antwerpen, Standaard, 2005.

NOTEN

1. Tenzij anders vermeld zijn alle (fragmenten van) liedjesteksten opgenomen in dit hoofdstuk door de auteur vervaardigde transcripties van geluidsopnamen.

2. Om praktische redenen geef ik in dit hoofdstuk de voorkeur aan de kortere term 'protestzangers' om te verwijzen naar artiesten die in hun muziek blijk geven van uiteenlopende vormen van maatschappelijk engagement. Duidelijker dan de term 'maatschappelijk geëngageerde zangers' laat het begrip 'protestzangers' het extra-artistieke maatschappelijke engagement van de zangers buiten beschouwing.

3. 'Het drama van Zwartberg', documentaire van Bert Govaerts en Jacques Servaes, uitgezonden in de reeks *Keerpunt* op Canvas in 2006; vgl. Luykx e.a. 1985, 538.

4. Ironische kritiek op de vaak misleidende informatie die de regering in Washington verspreidde in verband met het aantal Amerikaanse doden in Vietnam.

5. Vgl. 'Niet meer op kogels en kanonnen' (1972) – De Elegasten; 'De oorlog woedt in jezelf' (1972) – Armand; ''k Zou zo gère willen leven' (1972) – Walter De Buck.

6. Impliciet schuilt ook in het origineel van Gentry een vorm van maatschappijkritiek: de protagonisten van de anekdote maken de goedgelovige burgerij en haar conventies belachelijk.

7. De titel is op zijn beurt een intertekstuele verwijzing naar het gelijknamige gedicht van de Italiaanse dichter Umberto Saba.

8. 'In de wijken waarop de zon, geschapen door de Goede God, haar stralen niet laat vallen, omdat ze al te druk bezig is met het verwarmen van de mensen uit betere buurten'.

9. Zoals het 'Lied van de Neus', een aanklacht tegen de afbraak van historische gebouwen in de Antwerpse binnenstad in de jaren zestig in het kader van stadsvernieuwing.

10. Pierre-Jean de Béranger was een Franse volkszanger die met zijn satirische liedjes over de adel en de clerus grote populariteit verwierf in de decennia na de Franse Revolutie (vgl. 'Pierre-Jean de Béranger' 2020).

11. Zoals de vervanging van het 'Pentagon' door het 'NATO-hoofdkwartier' in Miek en Roels cover van Tom Paxtons 'Buy a gun for your son'.

12. Zoals de verwijzingen naar communautaire thema's in de 'hertaling' van Paxtons 'What did you learn in school today?' door De Elegasten, of de projectie van de ellende van de bevolking van een Amerikaans mijnwerkersstadje na het sluiten van de mijn uit Bob Dylans 'North Country Blues' op de toestand van de Limburgse mijnwerkers na de sluiting van de mijn van Zwartberg door Miek en Roel in 'Limburgblues'.

13. ''t Es al van macht, 't es al van geld' is de titel van een nummer van Walter De Buck uit 1972. In het nummer thematiseert De Buck de generatiekloof tussen jongeren en hun ouders, die aan de basis ligt van vele protesten in de jaren zestig. De Buck suggereert dat het vooral de extreem materialistische ingesteldheid van de vorige generatie en het daaraan gekoppelde conformisme ten opzichte van kapitalistische machtsstructuren is waartegen vele jongeren radicaal in opstand komen.

14. Het was tegen 1966 een publiek geheim dat in vergelijking met hun blanke strijdmakkers disproportioneel veel Afro-Amerikaanse soldaten sneuvelden op het Vietnamese slagveld (Kuklick 2009, 287-288).

15. 'De streep is getrokken, de vloek is gelegd / op alles wat vals is en krom en onecht. / Jullie mooie verleden was bloedig en laks. / Wij zullen die fouten vermijden'.

16. Zie *'t Es al van macht, 't es al van geld': kritiek op de goegemeente*.

17. Zie 'Miek en Roel nemen na 50 jaar afscheid van het publiek', in: *Plus Magazine*, geraadpleegd 29-07-2019 op https://plusmagazine.knack.be/vrijetijd/miek-en-roel-nemen-na-50-jaar-afscheid-van-het-publiek/article-normal-824341.html.

18. Dergelijke voorliefde uit zich onder meer in zijn consequent volgehouden keuze voor het (Antwerpse) dialect als zangtaal.

Vanop afstand

Het pamflet *Recht op antwoord* (1969) van Roger van de Velde als exotopie

Arnout De Cleene

Discussies over wat literatuur vermag dringen eind jaren zestig door tot in de meest afgesloten plaatsen in Vlaanderen: ‘Intra muros en vanop afstand heb ik die pittoreske en soms picareske manifestaties gevolgd met nieuwsgierigheid en aanvankelijk ook met monkelende sympathie voor de demonstranten’ (Van de Velde 1969a, 17). Aan het woord is Roger van de Velde (1925-1970), die in zijn pamflet *Recht op antwoord* uit 1969 verwijst naar de deining en heibel in de Vlaamse literatuur. Het gaat om de gerechtelijke acties en literaire reacties rond Hugo Claus’ toneelstuk *Masscheroen* en Jan Emiel Daeles tijdschrift *daele*, met daarin Herman J. Claeys’ ‘pornografische’ bijdrage. Die ‘petite histoire van onze hedendaagse letteren’ (13) is voor Van de Velde niet meer dan anekdotisch. Met *Recht op antwoord* gooit hij namelijk zelf een andere knuppel in het hoenderhok.

‘Intra muros en vanop afstand’: *Recht op antwoord* verschijnt vanuit de gevangenis van Turnhout, waar de auteur als geïnterneerde verblijft. Zijn pamflet – een verweerschrift tegen zijn opsluiting – kreeg ruime aandacht in de pers. Er werd een heuse actie op poten gezet, waarbij onder anderen Walter van den Broeck, Hubert Lampo en Frans Strieleman een petitie organiseerden die mee leidde tot een persoonlijk onderhoud tussen de toenmalige minister van Justitie Alfons Vranckx en de auteur, en zo uiteindelijk tot zijn vrijlating. Kort na zijn vrijlating overleed de auteur (Brijs e.a. 2001, 175-186).

Het boek, zijn auteur, en de ophef die ze veroorzaakten, vallen vandaag grotendeels buiten het referentiekader van literair-historische overzichtswerken, zelfs wanneer die zich toespitsen op de botsing tussen recht en literatuur.[1] Nochtans geeft *Recht op antwoord* op bijzondere wijze inzicht in de felle discussies over literatuur in de tweede helft van de jaren zestig: het is een tekst die het oproer beschrijft en er ook aan deelneemt vanuit een specifieke invalshoek, namelijk vanuit het perspectief van een geïnterneerd auteur. Dat vormt mee de inzet van Van de Veldes schrijven, en die verknoping van verschillende aspecten is hoogst intrigerend. In dit hoofdstuk analyseer ik daarom *Recht op antwoord* en werp een licht op het vertoog van de geïnterneerde

auteur in relatie tot de hevige discussies die, ook bij Van de Velde, woedden over de functie van literatuur.

De discoursanalyse biedt daarvoor methodologische handvaten. Het werk van Michel Foucault is een logisch vertrekpunt, dat de aandacht richt op het productieve en inperkende aspect van de wijze waarop een discours functioneert in relatie tot macht. Dat vertrekpunt is ook relevant omdat Foucault zijn discoursanalyse inzette in kwesties met een institutionele lading, en daarbij de jurisdictie en psychiatrie onder de loep nam, de twee discoursen die ook bepalend zijn voor internering. In het bijzonder maak ik gebruik van inzichten uit Foucaults essay 'La vie des hommes infâmes' (1977).

Recht op antwoord beantwoordt als pamflet aan een aantal generische wetmatigheden, die beschreven werden door Marc Angenot in *La parole pamphlétaire* (1995). In Angenots studie vind ik een tweede discoursanalytisch perspectief dat toelaat om onder andere semantische en retorische aspecten van de tekst te analyseren. Een centraal en doorslaggevend begrip voor het pamflettaire vertoog is de 'exotopie', een term die de marginale positie van de spreker benoemt: 'Le pamphlétaire se situe en marge du système dominant et, à la limite, *nulle part*. Il n'est pas de lieu d'où sa voix soit légitimée. Cette parole exclue, cette voix sans lieu, sans orthodoxie et sans caution, c'est ce qui fait du pamphlet une forme de *littérature*' (1995, 74). Het pamflet kan beschouwd worden als een vorm van geëngageerde of gebruiksliteratuur. De wijze waarop dat pamflet zich positioneert ten opzichte van definities van literatuur die het fictionele en autonome benadrukken, is een van de speerpunten in dit hoofdstuk. In deze analyse gaat het erom die discursieve exotopie bij Van de Velde, en de literaire aspecten ervan, te verkennen.

Een drieledige structuur tekent zich af: het discours van Van de Velde in *Recht op antwoord* wordt bepaald door de spanning tussen het psychiatrische, het juridische, en het literaire. De analyse van de spanning tussen die polen, zoals die aan de oppervlakte komt in *Recht op antwoord*, zal de leidraad zijn in dit hoofdstuk.[2] Ik volg Van de Velde in het op zichzelf al erg analytische *Recht op antwoord* en behandel achtereenvolgens de spanning tussen (i) de psychiatrie en de rechtspraak, (ii) de literatuur en de rechtspraak, en (iii) de literatuur en de psychiatrie. Om die spanningen te ontleden, zal ik uitweiden naar twee andere publicaties uit Van de Veldes oeuvre. Zowel voor de relatie van psychiatrie tot literatuur, als voor die van recht tot literatuur, bieden Van de Veldes verhalenbundels *Galgenaas* (1966) en *De knetterende schedels* (1969b) vergelijkend materiaal dat de analyse scherper kan stellen. In die bundels zijn er namelijk belangrijke aanknopingspunten wat betreft de spreeksituatie en, breder, wat betreft de thematiek van 'het spreken', aspecten die in *Recht op antwoord* centraal staan. Dat het daarbij gaat om verschillende tekstgenres – korte verhalen en pamflet – noopt enerzijds tot voorzichtigheid: de gelijkenissen en verschillen tussen de

spreeksituaties moeten gezien worden tegen de achtergrond van de generische verschillen. Anderzijds biedt die invalshoek ook mogelijkheden: in het laatste gedeelte van dit hoofdstuk ga ik dieper in op het statuut van *Recht op antwoord* als pamflet, de wijze waarop het vertoog van de geïnterneerde en dat van de pamflettist elkaar ontmoeten, en hoe dat vertoog zich roert in discussies over de functies van literatuur. Ik wil beargumenteren dat er op dat vlak een belangrijke, onderhuidse poëtica te traceren is.

Op die manier wil ik hier een bescheiden aanvulling bieden op bestaand onderzoek in verschillende deelgebieden. In de eerste plaats bij het tekst- en discoursgerichte onderzoek naar literatuur en waanzin (bijvoorbeeld Bernaerts 2011; Felman 2003) en naar literatuur en recht (bijvoorbeeld Beekman e.a. 2005; Felman 2002; Grüttemeier 2009; Grüttemeier 2013). In die onderzoeksgebieden komen inzichten over internering en ontoerekeningsvatbaarheid aan bod (vooral in Bernaerts 2011 en Grüttemeier 2009), maar anders dan de relatie van literatuur tot waanzin en het psychiatrische, of tot misdaad en het penitentiaire, kent de verhouding tussen literatuur en internering minder gerichte belangstelling vanuit letterkundige hoek. Wanneer het gaat om internering, komen elementen uit het psychiatrische discours en het juridisch-penitentiaire discours samen, maar creëert hun combinatie ook een spreeksituatie die beantwoordt aan regels die niet te herleiden vallen tot de optelsom van de regels van beide discoursen. Ten tweede brengt de focus op het pamflet een tekstsoort voor het voetlicht die vaak verstoken blijft van aandacht (Angenot 1995, 319; Anton 2010). Via de discoursanalytische weg levert de analyse van Van de Veldes *Recht op antwoord* tot slot een bijdrage aan het inzicht in het functioneren van het literaire discours in Vlaanderen, eind jaren zestig, en de discussie omtrent de autonomie dan wel heteronomie van het literaire spreken – de mate waarin literatuur zowel institutioneel als poëticaal aan eigen, discoursinterne regels beantwoordt. Het gaat hier dus niet om het reconstrueren van de rocamboleske genese van Van de Veldes verweerschrift, noch om het uitdiepen van de protestactie rond zijn situatie of de receptie van zijn werk – zaken die elders al aan bod kwamen.[3] Wel wil ik, vanuit Van de Veldes discours, zijn literaire positie ontleden – de exotopie van waaruit hij, intra muros en vanop afstand, spreekt.

Penitentiaire gekkenhuizen

Recht op antwoord is een pamflet waarin Van de Velde zijn pijlen richt op de problematiek van internering en censuur, twee kwesties die zich op het snijvlak tussen het psychiatrische en het juridische bevinden. Hij richt zich op die kwesties door zijn eigen situatie aan te klagen, en omgekeerd: hij klaagt zijn persoonlijke situatie aan door die meer algemene problematieken te ontleden. Van de Velde, zo is bekend, vervalste voorschriften om aan het erg verslavende geneesmiddel Palfium te raken. Hij

werd betrapt en werd, zoals bepleit door zijn advocaat, als toxicomaan niet toerekenbaar geacht voor zijn daden. Dat leidde tot de verhoopte interneringsmaatregel, maar dat zette ook een onverhoopte juridische kettingreactie in gang: ‘recidives, automatische toepassing van de wet van Sociaal Verweer, en een bijna onoverzichtelijke sliert van opsluitingen’ (Van de Velde 1969a, 88-89). Van de Velde belandde in ‘getraliede reservaten, die men eufemistisch “bijzondere instellingen” pleegt te noemen en die hun bijzonder karakter vooral ontlenen aan het feit dat zij penitentiaire gekkenhuizen zijn’ (46) – een institutioneel grensgebied tussen (en in) gevangenissen en psychiatrische instellingen, dat ook vandaag bij berichtgeving in de media nog vaak als een ‘vergeetput’ wordt benoemd.

In *Recht op antwoord* analyseert Van de Velde de interneringstoestand in België kritisch. Hij vecht zijn (volgens hem) onrechtmatige vrijheidsberoving aan, stelt de institutionele mankementen ter discussie, trekt van leer tegen de gebrekkige uitvoering van de wetgeving en heeft veel aandacht voor de discursieve aspecten van zijn situatie. Van de Velde heeft voorts ook oog voor de geschiedenis van de interneringswetgeving. Die wetgeving – sinds de negentiende eeuw een territoriumstrijd, met aan de ene zijde juristen en aan de andere zijde psychiaters en hun voorlopers (aliënisten)[4] – vindt haar oorsprong in een meer humane benadering van de jurisdictie: er werd in toenemende mate een onderscheid gemaakt tussen misdaad en schuld. Van de Velde beschrijft hoe op die manier ‘niet alleen de misdaad op zichzelf maar vooral de schuld dient beoordeeld en gestraft te worden. Schuld betekent verantwoordelijkheid’ (Van de Velde 1969a, 92). Van een misdrijf kan niet gesproken worden als de dader niet verantwoordelijk kan geacht worden, zoals wanneer er sprake is van geestesziekte op het ogenblik van de feiten. In plaats van een strafmaatregel, kan dan de veiligheidsmaatregel van de internering worden uitgesproken.

Dat leidt, zo stelt de auteur in zijn pamflet, tot een belangrijke juridische context die ook bepalend is voor zijn persoonlijke situatie. Om te kunnen oordelen over de toerekeningsvatbaarheid van de beschuldigde, verwierf de psychiatrie namelijk een fundamentele plaats in de rechtspraak:

> In zekere zin vertegenwoordigen zij [psychiaters] het wetenschappelijk geweten van de rechtbank. [...] In feite beschikt de psychiater in de moderne rechtspleging over méér absolute macht dan de rechter, het openbaar ministerie, de verdediging en desgevallend de jury. Hij is een soort deux-ex-machina die met een wetenschappelijke, extra-juridische, en men zou bijna durven zeggen supra-juridische analyse de verantwoordelijkheid en derhalve het schuldaandeel in de misdaad bepaalt en zijn oordeel tegenover niemand hoeft te verantwoorden (Van de Velde 1969a, 93-94).

De analyse die Van de Velde geeft van de internering heeft daarbij wel wat weg van de kritische studies die Michel Foucault in hetzelfde tijdsgewricht ondernam naar psychiatrie, rechtspraak en gevangeniswezen in lessenreeksen als *Le pouvoir psychiatrique* (1973-1974) en *Les anormaux* (1974-1975) en publicaties als *Folie et déraison* (1961) en *Surveiller et punir* (1975). Van de Velde legt de vinger op de wonde door, zoals een foucauldiaans discoursanalyticus, aandacht te geven aan de koppeling van kennis, macht en discours. Uitspraken en taalhandelingen beantwoorden aan strikte mogelijkheidsvoorwaarden: niet iedereen kan gelijk wat zeggen. Zowel voor Foucault als voor Van de Velde zijn psychiatrische patiënten, gedetineerden en geïnterneerden daarvan toonbeelden. Hun vertoog krijgt vorm in een specifieke machtsconstellatie: door de manier waarop psychiatrie en rechtspraak op elkaar inwerken, en er zowel een legislatief als wetenschappelijk kader is waarbinnen vertogen vorm krijgen, zijn de mogelijkheden om te spreken voor geïnterneerden, zowel expliciet als impliciet, erg gereguleerd. Bovendien is in de context van internering, zoals Foucault aantoonde in de genoemde lessen en studies, de wijze waarop macht zich uit in het vertoog sterk gekoppeld aan de wijze waarop kennis vergaard wordt: de interneringsmaatregel beperkt iemand in zijn of haar bewegings- en spreekvrijheid, maar is tegelijkertijd een manier om inzicht te krijgen in zijn of haar psychè (en om zo de wetenschap over die psychè verder vorm en autoriteit te geven). Bij Van de Velde komt vanuit dat perspectief het ondoorgrondelijke jargon van de wetgever en de psychiater aan bod, de beperkte mogelijkheden tot repliek van de geïnterneerde, het machtsonevenwicht tussen de verschillende spreekposities en -instanties, en de institutionele tussenruimte waarin de geïnterneerde vertoeft.

Vanuit discoursanalytisch perspectief is de ontwikkeling van de Belgische wetgeving van wezenlijk belang. Van de Velde gaat in zijn analyse uitgebreid in op de inhoud van de 'Wet van het Sociaal Verweer' – de naam gegeven aan de interneringswet uit 1930. Die wet voegde aan de aandacht voor schuld (in plaats van misdaad) een nadruk op het sociale gevaar toe: 'Het Sociaal Verweer werd beïnvloed door het positivisme, dat uitgaat van de meervoudige gedetermineerdheid van het menselijk handelen. Vandaar dat het Sociaal Verweer niet de schuld maar de "sociale gevaarlijkheid van de wetsovertreder centraal stelt"' (Casselman 2015, 10). Anders gesteld: de interneringswetgeving uit 1930 – die ook blijft doorwerken in de in 1964 herziene 'Wet ter Bescherming van de maatschappij tegen abnormalen en gewoontemisdadigers' (Casselman 2015, 12-13) – beklemtoont het belang van de geestestoestand van de dader, zowel op het moment van de (al dan niet strafbare) feiten, als op het moment van de uitspraak door de rechter die oordeelt over het gevaar dat de geïnterneerde al dan niet kan betekenen voor de maatschappij.[5] Gecombineerd met de onbepaalde duur van de interneringsmaatregel, die sinds 1964 aan de wetgeving werd toegevoegd (Casselman 2015, 13; Van de Velde 1969a, 45, 95), legt dat een grote klemtoon op het belang van de actuele geestestoestand van de geïnterneerde. Die moet zich steeds

opnieuw voor de Commissie tot Bescherming van de Maatschappij presenteren om vrijlating te bekomen.

Het belang van het vertoog dat gehouden wordt en dat mee het oordeel van de Commissie bepaalt, is bijgevolg groot. De spreekmogelijkheden van de geïnterneerde voor die commissie zijn echter, alleen al qua tijd, uiterst beperkt. Dat maakt Van de Velde bevattelijk: een procureur zegt tegen een assistente '"twee klontjes suiker in mijn koffie, asjeblieft," om er even later met een smartelijke grijns in de richting van de voorzitter aan toe te voegen: "ik eis dat die man wordt opgesloten ter bescherming van de maatschappij"' (1969a, 98-99). De repliek van de geïnterneerde krijgt een uiterst beperkte plaats: 'De procureur krijgt dan prompt zijn twee klontjes suiker en in negen gevallen op de tien wordt de man in kwestie ook opgesloten' (99).

In *Recht op antwoord* geeft Van de Velde dus op een (discours)analytische manier aandacht aan de machtsverhoudingen tussen de vertogen die hij rond zich hoort en toont hij hoe sommigen het zwijgen wordt opgelegd. Uit het pamflet blijkt om die reden ook een bijzondere aandacht voor *het eigen spreken*. Dat spreken heeft een duidelijk doel: overtuigen dat de geïnterneerde Van de Velde geen sociaal gevaar betekent. *Recht op antwoord* is een tekst die zichzelf en degene die hem schrijft aan de lopende band thematiseert. Er is een uitgebreide verantwoording van het waarom van het schrijven, een reflectie op de mogelijke receptie ervan en een niet aflatende explicitering van de taalhandelingen en retorische ingrepen die de auteur hanteert. De titel biedt het duidelijkste voorbeeld: 'recht op antwoord' benoemt niet alleen het onderwerp van het pamflet (Van de Velde heeft het over het recht van de geïnterneerde om te kunnen spreken), maar vooral ook de performatieve taalhandeling die het schraagt (Van de Velde eigent zich met het pamflet het recht toe om als geïnterneerde te spreken).[6] Dat reflexieve karakter zit ook in details verscholen: in de eerste alinea's heeft Van de Velde het over 'dit opzet', 'hier', 'dit schrijven', 'deze boodschap', 'dit geschrift', 'de hiernavolgende bladzijden', 'dit terloops gezegd zijnde', enzovoort (Van de Velde 1969a, 9-15). In de inleiding benoemt Van de Velde hoe hij zijn taal inzet: hij biecht, geeft zich bloot, verantwoordt, discrediteert, protesteert, enzovoort (1969a, 9-15).

Van de Velde spreekt vanuit een marginale positie, waarin onmacht – ook en vooral op discursief vlak – centraal staat. Dat is eigen aan de positie van de pamflettist: 'C'est l'homme sans appareil qui s'oppose à l'homme d'appareil, à la parole institutionelle' (Angenot 1995, 75). Die spreeksituatie – de exotopie die typerend is voor het pamflet – zorgt ervoor dat het sprekende subject een ambigue, paradoxale plaats inneemt. Hij is erg zichtbaar: *hij* is de eenling die, *al sprekend*, een positie inneemt. Angenot ziet hierin de verklaring voor het logocentrische karakter van het pamflet, en voor de opvallende aanwezigheid van de *énonciateur*: 'ce discours [...] n'*a lieu* que dans et par le sujet qui l'énonce, revendiquant son assujettissement idéologique comme *sa* liberté

et *sa* vérité [...]: l'ambiguïté de la "parole" est le caractère essentiel du pamphlet' (Angenot 1995, 74). Vanuit de strikte beteugeling van het discours van de geïnterneerde (en de pamflettist), ontstaat een discours dat, als reactie daarop, de eigen karakteristieken in de verf zet: het discours heeft een nadrukkelijk tekstueel, retorisch en reflexief karakter. De interneringssituatie, waarin machtsdynamieken de spreekmogelijkheden van de geïnterneerde inperken, dwingt tot schrijven (over dat schrijven).[7] De situatie van internering brengt, zo blijkt, specifieke discursieve mogelijkheidsvoorwaarden met zich mee: wat gezegd kan worden is in hoge mate gereguleerd doordat op de achtergrond zowel juridische als psychiatrische machtsdynamieken spelen (of, anders gesteld: het psychiatrische manifesteert zich binnen het juridische, en omgekeerd).

De zichtbaarheid van het sprekende subject die daaruit volgt, wordt echter ook gekoppeld aan een onmacht die hem juist naar de achtergrond doet verdwijnen. Dat machtsspel, en het effect ervan op het vertoog, beschreef Michel Foucault in het essay 'La vie des hommes infâmes'. De gevangenisteksten waarover Foucault het heeft, 'sont devenues descriptibles et transcriptibles, dans la mesure même où elles sont traversées par les mécanismes d'un pouvoir politique' (1977, 248). Giorgio Agambens interpretatie van dat essay in *Profanations* is verhelderend voor Van de Veldes positie als auteurssubject in het pamflet. Volgens Agamben zijn de *hommes infâmes* namelijk exemplarisch voor het troebele statuut van de auteur: 'If we call "gesture" what remains unexpressed in each expressive act, we can say that, exactly like infamy, the author is present in the text only as a gesture that makes expression possible precisely by establishing a central emptiness within this expression' (2007, 66). De exotopische tekst *Recht op antwoord* functioneert als een dergelijke 'gesture': het brengt het subject naar voren door middel van de tekst, op het moment dat dat subject door discursieve machtsmechanismen juist naar de achtergrond dreigt te verdwijnen. Dat de auteur Van de Velde en zijn tekst *Recht op antwoord* expliciet en voortdurend gethematiseerd worden in het pamflet zelf, maakt het contrast enkel nog duidelijker: aan de oppervlakte van het discours verschijnen uitspraken waarin zich een machtsspel ontplooit, en waarin de mogelijkheden en onmogelijkheden om te spreken duidelijk voelbaar zijn.

Woorden, woorden, woorden

De regels van het juridische en psychiatrische discours komen samen in de spreeksituatie van de geïnterneerde. Het leidt bij Van de Velde tot een uitermate reflexieve en (discours)analytische houding, waarbij hij geen mogelijkheid onbenut laat om het schrijven te benoemen. Die spreeksituatie krijgt verder vorm doordat de regels van beide discoursen – het juridische en psychiatrische – ook geconfronteerd worden met de regels van het literaire discours. De confrontatie van het juridische discours met

het literaire discours, en van de regels die die discoursen schragen, biedt een tweede piste om *Recht op antwoord* verder te doorgronden.

Van de Velde moet spreken, zo stelt hij meermaals in *Recht op antwoord*, en dat is niet evident. Het gevangenisregime is niet soepel: 'Afgezien van nog een sliert andere aanslagen op zijn persoonlijkheid mag een gedetineerde vooral geen aanspraak maken op het recht van vrije meningsuiting,' schrijft hij (1969a, 33). Het reglement beveelt dat 'geen enkel geschrift van een gedetineerde, bestemd voor publikatie [...] de penitentiaire instelling [mag] verlaten' (36). Op clandestiene wijze, zo beschrijft de auteur het in *Recht op antwoord*, moest hij het manuscript van *Galgenaas,* een bundel verhalen 'over de gevangenis, geschreven in de gevangenis' (Van de Velde 1966, 7), in de openbaarheid krijgen. De publicatie ervan viel niet in goede aarde. *Galgenaas* werd beschouwd als subversief proza, 'een aanslag op de eerbaarheid van achtenswaardige personen, en misschien wel als molestatie van de goede zeden' (37), en het leidde ertoe dat de controle verstrengde, de auteur niet langer over een schrijfmachine mocht beschikken en dat, bovendien, zelfs na de eventuele invrijheidsstelling van de auteur, zijn teksten gecontroleerd zouden moeten worden vóór de publicatie ervan:

> Dit lijkt mij echter een ernstige zaak, die een grotere inzet waard is dan het plegen van een gedicht. Dat het ministerie van Justitie, op welke vage gronden binnen de afbakening van allerlei veiligheidsoverwegingen dan ook, een gedetineerde verbiedt geschriften te publiceren, tot daar toe. [...] Dat hetzelfde ministerie van Justitie zich evenwel aanmatigt een ex-gedetineerde controle (lees censuur) van gebeurlijke publikaties op te leggen is echter, op zijn zachtst uitgedrukt, geestelijke verknechting (Van de Velde 1969a, 40-41).

De dispositieven van recht en literatuur botsen: door de publicatie van *Galgenaas* kan Van de Velde niet vrijelijk meer publiceren. Van een *exceptio artis* – de relatieve autonomie van literatuur die bepaalt dat 'wat juridisch gezien op zichzelf als een delict zou moeten worden beschouwd, [...] door de rechter anders [kan] worden beoordeeld wanneer het om literatuur gaat' (Grüttemeier 2013, 37) – blijkt bij Van de Velde geen sprake te zijn.[8] Met *Recht op antwoord* verzet Van de Velde zich tegen en vanuit dat verbod tot spreken.

Enerzijds wordt de spanning tussen literatuur en recht in het pamflet uitgespeeld. Daarbij schaart Van de Velde zich aan de kant van het literaire en benadrukt hij de verschillen tussen het literaire en het juridische. Zijn kritiek richt zich zo op personen en plaatsen die het juridische belichamen, door hen net op de korrel te nemen met betrekking tot hun beperkte literaire kennis. De auteur hekelt de literaire onbekwaamheid van de gevangenisdirecteurs, die 'belangrijker dingen te doen [hebben] dan Shakespeare te lezen' (34) en die 'met Plato de mening delen dat dichters onverbeterlijke volksbedriegers zijn' (35), of heeft het over het boekenbestand van gevan-

genissen, met 'oude gloriën wier verzamelde werken sinds onheuglijke tijden en om niet te achterhalen redenen het pronkstuk uitmaken van elke landelijke gevangenisbibliotheek' (35).

Anderzijds schrijft Van de Velde dat de situatie een 'grotere inzet waard [is] dan het plegen van een gedicht' (Van de Velde 1969a, 41) en neemt hij zo ook afstand van het literaire.[9] *Recht op antwoord* is in de eerste plaats een aanklacht tegen de inperking van de vrije meningsuiting en beperkt zich niet tot de inperking van de *literaire* meningsuiting. Dat maakt de auteur direct duidelijk door positie in te nemen ten opzichte van de literaire actualiteit. Na een korte inleiding wijdt Van de Velde zich aan de beschrijving van het oproer rond de censuur van Claus' *Masscheroen* en het tijdschrift *daele*. Zijn beschrijving van die incidenten is een 'aanleiding' en een 'petite histoire', 'anekdotisch' en 'incidenteel', maar is ook belangwekkend omdat het Van de Veldes ambigue houding ten opzichte van het literaire toont – en dat is niet anekdotisch, maar fundamenteel. De auteur heeft het met betrekking tot dat literaire oproer over 'een modeverschijnsel' (23), een 'hysterisch koor van de verhitte kampioenen der absolute vrijheid' (23) en over vrije meningsuiting die 'meer met woorden dan met mening en durf te maken heeft' (25).[10] Tegenover dat volgens Van de Velde aanstellerige vertoon rond een kwestie van gering literair belang heeft hij een meer substantiële en principiële zaak te behandelen:

> [De] systematische afremming van de vrije meningsuiting en op een ruimer plan van de individuele vrijheid is nefaster dan enkele burleske gerechtelijke acties tegen pornografie, of wat daarvoor moet doorgaan, omdat de mystificatie van de waarheid in een eeuwenoud proces is uitgegroeid tot een mentaliteit die door de brave burger als normaal, fatsoenlijk en soms zelfs als 'beschermend' wordt beschouwd (1969a, 28-29).

Van de Veldes situatie is daar (volgens hem) het voorbeeld van. Van de Velde reageert, met andere woorden, op een censuur 'die niet alleen gericht is tegen artistieke, politieke of ideologische meningsuiting, maar tegen de vrijheid tout court' (29).[11] Het gaat om een systemische vorm van vrijheidsbeknotting en om een publieke opinie die 'met vertekende berichtgeving en geraffineerde beïnvloeding voortdurend gekneed, gedirigeerd en om de tuin geleid wordt door een ingenieus censuur-apparaat' (22).

Wanneer we die discursieve situatie vergelijken met die van verschillende personages in *Galgenaas* en in *De knetterende schedels*, dan verschijnen zowel gelijkenissen als verschillen, die verhelderend zijn voor het pamflettaire vertoog. In de verhalen in *Galgenaas*, waarin een beschouwende verteller telkens een gedetineerde, bewaker of ander personage tot onderwerp neemt, komen keer op keer het gebrek aan communicatie en de verbale impasse aan de oppervlakte. Gedetineerde personages spreken

talen die niet begrepen worden en doen er het zwijgen toe. In een verhaal als ‘Alle geuren van Arabië’ verwijst de verteller meermaals naar *Hamlet* met de ‘woorden, woorden, woorden’ (1966, 53) van procureur, wetsdokter, psychiater, onderzoeksrechter, enzovoort: ‘Woorden zoals het ijdele gesnater van kaketoes in de geheimzinnige, ondoordringbare wouden van de Molukken’ (53).

De specificiteit van het discours van *Recht op antwoord* wordt vooral duidelijk in relatie tot het thema van het zwijgen zoals dat naar voren komt in de korte verhalen uit die bundels. Het zwijgen van de geïnterneerde heeft daar namelijk een bijzonder statuut. Personages vervallen bij Van de Velde vaak in stilzwijgen – doofstomme personages, non-verbale communicatie, enz. tieren welig. In het verhaal ‘Trompet’ in *De knetterende schedels*, bijvoorbeeld, krijgt de patiënt Honoré, die niet spreekt, een trompet om zo op creatieve wijze toch te kunnen communiceren. Honoré slaagt er niet in het instrument te bespelen. De trompet wordt afgenomen: ‘Honoré keek verwonderd en zwijgend van zijn lege handen naar de bewaker en van de bewaker naar dokter Poulard, zoals een ziek dier dat niet kan zeggen waar het pijn doet’ (1969b, 104). Die onmogelijkheid om zich uit te drukken wordt ook op de achterflap van het boek al meegegeven, bij monde van de auteur: ‘Meer dan eens heb ik […] moeten ervaren dat ergens een grens loopt waar het onbegrijpelijke ook onuitspreekbaar wordt en de woorden in hun stroeve vorm hun inhoud verliezen. Daarom staan de aangrijpendste verhalen waarschijnlijk niet in dit boek’ (1969).

Maar zwijgen heeft ook een andere functie. Shoshana Felman geeft stilte een centrale plaats in haar analyse van de confrontatie tussen recht en literatuur in *The Juridical Unconscious* (2002): ze spreekt over de wijze waarop ‘legal meaning and literary meaning necessarily inform and displace each other. The complexity of culture [...] often lies in the discrepancy between what culture can articulate as legal justice and what it articulates as literary justice’ (2002, 8). Wanneer literatuur en recht in aanraking komen, articuleert het literaire een rechtvaardigheid die de rechtspraak niet kan benoemen: ‘Muteness in a courtroom is normally negative or void, devoid of legal meaning. Muteness in art, however, can be fraught with meaning’ (2002, 154). Of, bondig samengevat, gaat het Felman om ‘the literary as a dimension of silence in the courtroom’ (2002, 9). Die stilte herkent Felman bij Walter Benjamin, die het heeft over ‘das Ausdruckslose’ (dat ook overeenkomsten vertoont met Agambens ‘gesture’): ‘an utterance that signifies although and because it has no possibility of statement’ (2002, 13).

De literaire rechtvaardigheid waar Felman het over heeft, komt naar voren op momenten dat het zwijgen geldt als het enige middel om macht uit te oefenen, en om een eigen betekenis te kunnen genereren tegen het hegemonische systeem in: ‘It is out of its silence that his testimonial art derives its literary power. *Art is* what makes silence speak’ (Felman 2002, 154). Het personage Papathanassiou in *Galgenaas* is

daarvan bij Van de Velde het meest treffende voorbeeld: zijn zwijgen, of zijn weigering om een andere taal dan het Grieks te spreken, zorgt ervoor dat hij verzet kan bieden tegen de interpreterende dokters en rechters. De stomheid van de geïnterneerde personages is (net zoals de moeite die de auteur zegt te ervaren bij het schrijven) zowel het ultieme teken van onmacht in confrontatie met het recht, als het laatste, en soms zelfs meest effectieve, verzetsmiddel.

Dat onderwerp van het zwijgen keert ook terug in *Recht op antwoord*, waarin de auteur uitgebreid ingaat op de verschillende vormen van censuur – het zwijgen waartoe hij verplicht wordt – die hem ten deel vallen. Anders dan de personages in *Galgenaas*, doorbreekt hij echter met *Recht op antwoord* duidelijk die stilte. Die dynamiek zit vervat in het motto waarmee het boek aanvangt – François Villons 'Estoit-il lors temps de moy taire?' (7) – en eindigt – Arthur Rimbauds 'J'appartiens à la race qui, même dans la détresse, continue à chanter, et je ne comprends pas les lois' (110).[12] Ook de uitgebreide motivering van het schrijven en de soms dubbelzinnige bewoordingen die de auteur geeft, sluiten aan bij die spanning. Al op de eerste pagina beweert de auteur zowel zonder 'tegenzin' (9) te schrijven, alsook 'zonder enthousiasme' (9): 'Ik [zal] wel nooit wijs genoeg worden om mijn mond te houden wanneer ik brutaal geconfronteerd word met iets dat ik aanvoel als een onrechtvaardigheid' (10-11).

Het is vanuit die spanning tussen zwijgen en zingen, een literaire troop die hier concretiseert in de confrontatie van het literaire met het juridische discours, dat het pamflettaire vertoog vorm krijgt: 'Le pamphlétaire est quelqu'un à qui on a "volé" son langage' (Angenot 1995, 41). Als iemand van wie de taal weggenomen is, is de pamflettist degene die zich de taal terug toe-eigent, en hij doet dat (schijnbaar simpelweg) door te spreken. Als gevolg daarvan heeft het pamflet, als uitspraak, een bijzonder, performatief statuut: de uitspraak brengt een verandering teweeg in de realiteit. Dat komt ook duidelijk naar voren bij Van de Velde. Hij schrijft bijvoorbeeld: 'Daarom groet ik langs deze weg alle censoren, met de mededeling dat ik vastbesloten ben hun luisterloos bedrijf voortaan met een fanatieke onverschilligheid te negéren' (122). Het performatieve van die zin schuilt in het feit dat die zin de censuur ook effectief negeert: wij lezen hem tenslotte (net zoals het pamflet ook bij het verschijnen ervan in 1970 gretig gelezen werd).[13] De kritiek op de censuur is niet alleen wat het pamflet benoemt, maar ook wat het doet: het pamflet *verschijnt* om te stellen dat het mag (en zelfs moet) verschijnen. Of zoals Angenot ook aanstipt:

> La parole est un acte: elle est serment, sacrement, agression et risque. Le pamphlétaire ne vit pas une crise du langage, mais une crise de l'énonciation. Son discours est rarement exhortatif: il n'invite pas à l'action mais se veut un mode d'agir; il est le *moyen* d'une lutte mais aussi l'*objet* immédiat d'une lutte puisqu'il s'agit pour lui – qui n'est rien – de conquérir le 'droit

> à la parole' face aux langages encratiques qui la capitalisent à leur profit (1995, 97).

De 'crise de l'énonciation' is fundamenteel – zowel in Van de Veldes verhalenbundels als in het pamflet. Maar anders dan het potentieel van verzet en betekenis dat aan het zwijgen wordt toegeschreven in *Galgenaas* en *De knetterende schedels*, is juist het doorbreken van de stilte bepalend voor het discours van het pamflet, dat niet enkel reflexief is, maar ook performatief moet zijn.

Lust zum fabulieren

De mogelijkheidsvoorwaarden van het discours van Van de Velde in *Recht op antwoord* worden bepaald door een derde en laatste confrontatie, namelijk die tussen de literaire en de psychiatrische pool. Die discoursen, en de regels die hen schragen, botsen op meerdere vlakken. De spanning situeert zich daarbij vooral op het vlak van de waarachtigheid van het spreken.

In *Recht op antwoord* haalt Van de Velde verschroeiend uit naar de psychiatrie. Van de Velde klaagt de wijze waarop psychiaters met hem omgingen aan: de beperkte tijd die besteed wordt aan de diagnose, de aard van de diagnose zelf, het intellectualistische jargon dat ze gebruiken. Hij neemt het psychiatrische discours in twee hoedanigheden in het vizier: enerzijds als afgebakende tak binnen de medische wereld, anderzijds als maatschappelijk ingebed systeem dat mee bepaalt wat als normaal en abnormaal geldt. Het gaat om een 'fantaisistische wetenschap' (49), een 'magie' (49), om 'charlatans' (120) en 'bedriegers' (121). De dieptepsychologie (58) noch de biologische psychiatrie (76) kunnen volgens de auteur enige wetenschappelijke legitimiteit claimen.

Recht op antwoord is op die manier een tijdsdocument, dat enkele dominante motieven uit de psychiatrie-kritische beweging tentoonspreidt. Die tegenbeweging, die ook benoemd werd en wordt als de antipsychiatrie, formuleerde kritiek op onder andere het institutionele aspect van de psychiatrie, het medische model waarop deze zich beriep en de macht die ze volgens de critici eenzijdig uitoefende. Die kritiek was breed gedragen en vond weerklank in populaire films, romans, egodocumenten en essays. De psychiatrie werd beschouwd als een toonbeeld van autoriteit en gold daarom als een vanzelfsprekend mikpunt voor de antiautoritaire tegenbeweging eind jaren zestig.[14] Geheel in de lijn van die kritische beweging stelt Van de Velde in *Recht op antwoord* het onderscheid tussen normaal en abnormaal ter discussie, geeft een positieve waardering aan geestesziekte door het te associëren met het artistieke, en keert de rollen van patiënt en psychiater om: 'ik [ken] slechts één betrouwbaar middel [...] om in de mallemolen van het bestaan niet tegen wil en dank mesjogge te wor-

den: de psychiaters schuwen als de pest' (59),[15] en 'ik [ben] te allen tijde bereid om solidair, jubelend, vloekend of huilend, mee op te stappen in de heterogene rangen van de zogenaamde abnormalen' (57).

Literatuur krijgt in Van de Veldes betoog tegen de psychiatrie een argumentatieve functie: Van de Velde zet de eigen literaire competenties in de verf tegenover het gebrek daaraan bij psychiaters (net zoals hij dat ook deed wanneer het ging om rechters en gevangenisdirecteurs, zie boven). Op die manier contrasteert hij de twee discoursen en de regels die hun functioneren bepalen en illustreert hij ondertussen de mogelijkheden die een geïnterneerd auteur of een psychiater er al dan niet vinden om te spreken. Van de Velde beschrijft bijvoorbeeld zijn 'mal de vivre' aan de hand van Shakespeare,

> Of eenvoudiger met Minne: 'Ik voel mij soms als een kachel die niet trekt'. Maar was het wel verstandig Shakespeare en Minne in die omstandigheden ter hulp [sic] te roepen? Zou het, afgezien van de zonderlinge combinatie, in de ogen van een wetenschapsman niet geleken hebben op literaire aanstellerij? Daarenboven is het gevaarlijk zich tegenover een psychiater met een kachel te vergelijken (1969a, 63).

In een andere passage knoopt hij een gesprek aan met de psychiater over de 'jongere letterkundige generatie' – 'Een ogenblik koesterde ik zelfs de hoop dat de literatuur de poort zou kunnen openen naar een meer verhelderende dialoog' (83). Want ook al heeft 'psychiatrische onderlegdheid [...] in se niets te maken met literaire belangstelling [...], de twee [kunnen] elkaar wel op bepaalde gebieden aanvullen' (85). Het oordeel van de psychiater over de experimentele werken is duidelijk: 'Een bende perverse maniakken en seksueel geobsedeerden, die hun artistieke onmacht trachten te verbergen achter obscene bluf. Stuk voor stuk zoniet [sic] criminele dan toch potentiële gekken' (83). Dergelijke psychiaters zijn voor Van de Velde 'cultuurbarbaren die alvast hun mond zouden moeten houden over literatuur' (121). Van de Velde poneert die stelling niet zozeer als een kritiek op de (beperkte) literaire smaak van de psychiater, waarbij literatuur die taboes en conventies doorbreekt snel terzijde wordt geschoven. Het gaat hem vooral om de manier waarop de psychiater tot zijn literaire oordeel komt, namelijk zonder de werken gelezen te hebben: 'Wat moet men echter denken van iemand die veroordeelt zonder gefundeerd persoonlijk oordeel?' (85). Die vaststelling krijgt des te meer belang door het discursieve machtsonevenwicht dat Van de Velde als geïnterneerde in de tang houdt, omdat 'zijn oordeel, althans op het gerechtelijk vlak, meer gewicht in de schaal legde dan het mijne' (86). Een 'anekdote' zoals de bovenstaande legt de discursieve machtsposities bloot – wie mag spreken, wiens oordeel ertoe doet en welke interpretatie en betekenis aan een uitspraak gegeven kunnen worden.

Opnieuw is een uitstap naar de verhalen in *De knetterende schedels* en *Galgenaas* verhelderend om het pamflettaire vertoog in *Recht op antwoord* te doorgronden. In die

bundels wordt de psychiatrie eveneens sterk ter discussie gesteld. In 'Het psychiatrisch onderzoek' in *Galgenaas* komt een psychiater aan het woord die zijn interesse in literatuur laat blijken, maar die interesse beperkt zich tot droge feiten over canonieke werken, die hij bovendien inzet in een financiële context: de psychiater gebruikt zijn kennis van de Franse literaire geschiedenis om zijn honorarium te bepalen op basis van de geboorte- of sterftedatum van bekende Franse auteurs. De overpeinzingen van de psychiater, waarbij hij ook te pas en te onpas auteurs als Elsschot parafraseert, laten een desinteresse blijken in de patiënten die hij voor zich krijgt.

'Het psychiatrisch onderzoek' legt daarnaast nog een andere laag bloot: de functie die het zwijgen kan vervullen in de discursief-institutionele context van de internering en de wijze waarop daaraan betekenis gegeven kan worden. Op een gegeven moment beslist de patiënt Panhuys om niets meer te zeggen tegen de psychiater – 'Ik heb mijn laatste woord gesproken' (1966, 101).[16] Dat leidt de psychiater tot zijn conclusie:

> De psychiater draaide een blad in de schrijfmachine, stak een sigaret op en begon met twee vingers zijn rapport te tikken. De geijkte, zinloze woorden vloeiden vanzelf uit zijn hoofd want hij had reeds honderden dergelijke rapporten opgemaakt en het kwam, afgezien van luttele varianten, altijd op hetzelfde neer. Na enkele jaren was het louter routinewerk geworden. 'Op grond van de hiernavolgende bevindingen blijkt dat betichte lijdt aan zware karakterstoornissen, gekenmerkt door een schizoïde teruggetrokkenheid en een oppervlakkige levensinstelling. Daaruit volgt dat betichte, naar onze mening, onbekwaam is om zijn daden te beheersen en dat hij verkeerde in een erge staat van geestesstoornis op het ogenblik der feiten hem ten laste gelegd...' (1966, 102-103).

Bovenstaand citaat geeft ten eerste een ongenadige blik op de psychiatrie: het routineuze van de handelingen van de psychiater staat in schril contrast tot de impact van de diagnose op het leven van Panhuys. Ten tweede wijst het op de dubbele temporele nadruk bij het bepalen van toerekeningsvatbaarheid, die ik eerder al aanstipte. Van belang is zowel het moment waarop de feiten gepleegd werden, als het moment waarop geoordeeld wordt over die feiten: Panhuys is 'onbekwaam [...] om zijn daden te beheersen en [...] hij verkeerde in een erge staat van geestesstoornis op het ogenblik der feiten hem ten laste gelegd...' (103, zie bovenstaand citaat). Ten derde toont het ook en vooral dat de weigering van Panhuys om te spreken verregaande gevolgen heeft. Zijn zwijgen komt na een kort gesprek terug in de diagnose als de 'schizoïde teruggetrokkenheid' en die interpretatie bepaalt mee dat de juridische maatregel van de internering wordt uitgesproken. Opnieuw heeft het zwijgen een centrale plaats, maar het discursieve statuut ervan is deze keer helemaal anders: 'muteness' krijgt betekenis, maar enkel de betekenis die eraan gegeven wordt door de interpreterende psychiater. Het verliest op die manier zijn (literaire) verzetsfunctie als Felmans lite-

raire ‘Ausdruckslose’, die het wel kon hebben in confrontatie met het recht. Dat contrast wordt op de spits gedreven door de confrontatie van de stomme Panhuys met de sprekende psychiater en a fortiori wanneer deze de literaire referenties aan elkaar rijgt.

Maar ook wanneer de geïnterneerde het zwijgen doorbreekt en hij spreekt, brengt dat risico’s met zich mee – namelijk dat hij als onbetrouwbaar kan worden beschouwd. Op dat vlak is er een belangrijk verschil tussen de gedetineerde en diens discours, en de geïnterneerde of psychiatrische patiënt. In het verhaal ‘Geen ristorno’ in *Galgenaas* komt de situatie van de gedetineerde aan bod: ‘Iedereen zit natuurlijk onschuldig in de gevangenis. Dat is een algemeen geldende vaststelling, die niet berust op feitelijkheid maar op een geestesgesteldheid. En eigenlijk is een diep ingewortelde geestesgesteldheid ook een vorm van feitelijkheid’ (Van de Velde 1966, 23). Een gedetineerde zal altijd zijn onschuld claimen, ook wanneer hij schuldig is, zo stelt Van de Velde. In het verhaal diept Van de Velde die discursieve situatie verder uit: de gedetineerde maar aanvankelijk onschuldige Hellemans pleegt een misdaad om zich in de gevangenis in te kunnen passen in de discursieve logica. Hellemans, uiteindelijk schuldig, slaagt in zijn opzet: ‘zijn stem kreeg volume in het koor der verdrukten, want deze maal kon hij met gewettigde verontwaardiging getuigenis afleggen van zijn onschuld’ (29).

Dat onwaarachtige statuut van het discours van de gedetineerde wordt nog versterkt in confrontatie met het psychiatrische discours, maar de positie van waaruit die waarachtigheid wordt bepaald, verschuift, net zoals ook de functie van zwijgen in de context van het psychiatrische discours veranderde.[17] Het verhaal ‘Margaritas ante porcos’ uit *De knetterende schedels* biedt daar zicht op. Het thematiseert in de eerste plaats de plaats van ‘schuldbewustzijn’ in het discours:

> In het asiel was het niet de gewoonte een misdrijf platweg bij zijn naam te noemen; tenzij in een hooglopende [sic] ruzie. Bijna iedereen wist tot in de geringste bijzonderheden wat de anderen misdaan hadden, maar in de dagelijkse omgang werd er gevoeglijk over gezwegen. Zelfs als de betrokkene er zelf over begon, stuitte hij meestal op een argwanende reserve. Het behoedzaam stilzwijgen over schuld en boete was een soort gentlemen’s agreement van zoniet [sic] hoffelijke dan toch gepantserde discretie, die waarschijnlijk meer voortvloeide uit een intuïtief en moeizaam verholen gevoel van gerefouleerde schaamte dan uit werkelijk schuldbewustzijn (1969b, 79).

Er is sprake van een censurerende dynamiek die, zo wordt duidelijk, niet alleen van buitenaf wordt opgelegd, maar ook van binnenuit ontstaat. Wanneer het gaat om de schuldvraag, wordt er ofwel gezwegen, ofwel gesproken, waarbij, in dat laatste geval, eenieder onschuldig zegt te zijn. Wanneer het personage Bennie in het verhaal die

regel doorbreekt, wordt hij door de verteller terechtgewezen.[18] De verteller en Bennie praten over andere zaken. Op dat moment komt echter een tweede spanning aan het licht, die te maken heeft met de invloed van het psychiatrische dispositief. Bennies verhaal over de geschiedenis van zijn tatoeage wordt niet geloofd: 'Hij had gelijk maar ik geloofde hem maar half' (88). De verteller typeert zijn vertoog als 'dichterlijk' (88) en als een 'illusie' (91). Aan de schuldvraag wordt het perspectief van de toerekeningsvatbaarheid van de geïnterneerde toegevoegd en dat van de waarachtigheid van zijn vertoog. Die (on)waarachtigheid – liegen of zwijgen over de misdaad – functioneert hier niet meer als een algemeen geldende norm binnen de gemeenschap van gedetineerden en evenmin als het recht dat de gedetineerde als individu, volgens die regels, zelf heeft. Het is hetgeen dat door *een ander* wordt bepaald.

Dat keert terug in het verhaal 'Monsieur Delcourt en de wormen' in dezelfde bundel. Daarin tracht een psychiater via de literaire interesse van patiënt Delcourt diens 'osmose van dierlijke hallucinaties met allergische kleurassociaties resulterend in een shock' (1969b, 56) – Delcourt zegt dat hij oranje wormen ziet – te verklaren. Die literaire piste leidt niet tot inzicht. Het schrift met Delcourts aantekeningen bij zijn lectuur van auteurs als Flaubert is namelijk een teleurstelling: 'Geen letter over ongedierte. "Eigenlijk waren die zogenaamde realisten en naturalisten toch maar een bende romantische dromers," zei de psychiater een beetje blasé' (59). Ook hier wordt het waarheidsstatuut van het discours van de geïnterneerde ter discussie gesteld. Bovendien biedt de associatie met literatuur niet alleen geen bijkomend inzicht, maar zorgt het er mede voor dat de uitspraken van Delcourt gediskwalificeerd kunnen worden als die van een dromer. Anders dan bij de gedetineerde wordt de onwaarachtigheid van het discours van de psychiatrische patiënt niet door de geïnterneerde patiënt zelf of door de rechter of commissie, maar voornamelijk door de psychiater bepaald. Het vertoog van de psychiatrische patiënt kan geen aanspraak maken op de waarheid en die claim wordt versterkt doordat de psychiater dat vertoog associeert met het poëtische en het literaire – wat volgens zijn opvatting over literatuur niet ten goede komt aan de waarachtigheid van de geïnterneerde. De verhalen roepen op die manier een hoogst problematische situatie op: in de confrontatie met de regels van het psychiatrische discours, blijkt zwijgen, noch spreken, een manier voor de geïnterneerde personages om weerwerk te bieden.[19]

Vanuit dat inzicht kunnen we nu de spanning tussen het literaire en het psychiatrische in *Recht op antwoord* scherper stellen. De spreeksituatie van Van de Velde in *Recht op antwoord* is immers soortgelijk: hij wordt beschouwd als ontoerekeningsvatbaar en dat heeft een verregaande invloed op zijn vertoog. In de termen die Lars Bernaerts voorstelt in *De retoriek van waanzin* (2011) is het er Van de Velde om te doen om betrouwbaar, oprecht en verantwoordelijk over te komen. Voor de waanzinnige ik-vertellers die Bernaerts onder de loep neemt, is dat problematisch:

> Ten eerste wordt hem [de waanzinnige verteller] de mogelijkheid ontnomen om die verantwoordelijkheid te dragen, doordat de sociale, juridische en medische constructie van waanzin een subject veronderstelt dat niet verantwoordelijk gesteld kan worden voor zijn gedrag (dit aspect is te vatten onder de noemer 'ontoerekeningsvatbaarheid'). Bijgevolg kan het subject haast geen succesvolle, geïntendeerde taalhandelingen meer voortbrengen, terwijl illocutionaire kracht onontbeerlijk is voor een verteller. Ten tweede onttrekt de verteller zich, gewild of onbewust, vaak zelf aan die verantwoordelijkheid door te onthullen dat hij onbetrouwbaar of onoprecht is en zichzelf tegenspreekt. Aldus identificeert hij zich met maatschappelijke constructies van waanzin (Bernaerts 2011, 110).

Ook voor de auteur Van de Velde zijn de mogelijkheden om verantwoordelijkheid te dragen voor een vertoog ingeperkt.[20] Maar anders dan de ik-vertellers die Bernaerts onderzoekt, identificeert Van de Velde (die in *Recht op antwoord* evengoed optreedt als homodiëgetische ik-verteller) zich meestal niet met de maatschappelijke constructie van waanzin (en vermijdt zo dat hij zelf zijn verantwoordelijkheid ondergraaft). Van de Velde past verschillende strategieën toe, die er net voor moeten zorgen dat zijn verantwoordelijkheid of toerekeningsvatbaarheid duidelijk wordt.

Enerzijds vecht hij de diagnose van geestesstoornis aan om zo het statuut van zijn discours als waarachtig te vrijwaren.[21] Opvallend is dat hij daarbij een beroep doet op de literatuur. In *Galgenaas*, zo schrijft hij, dat volgens de psychiatrische logica geschreven zou zijn in een toestand van geestesstoornis, is volgens de auteur niets gestoords terug te vinden: 'Bij mijn weten, is geen enkele recensent daarover gestruikeld, en nochtans zijn critici in zekere zin de psychiaters van de literatuur' (72). Hoewel ze tot tegenstrijdige conclusies komen, hanteren zowel de psychiaters als Van de Velde hier (via de critici) een gelijksoortige ethisch-referentiële leesstrategie: beiden leggen 'rechtstreeks relaties [...] tussen de literatuur en de alledaagse, empirische werkelijkheid' en brengen 'morele kwesties ter sprake [...] aan de hand van literatuur' (Grüttemeier 2009, 165).[22] Anderzijds trekt hij de legitimiteit van de psychiatrische diagnose in het algemeen in twijfel: 'De fantasia heeft mij altijd sterker aangesproken dan de ratio. Als die Lust zum fabulieren een wetenschappelijke indicatie zou zijn van mijn geestelijke onevenwichtigheid, dan heb ik daar niets tegen in te brengen' (1969a, 67). Ook de positieve waardering van auteurs en kunstenaars met een psychische ziekte of met een verslavingsachtergrond past binnen die strategie, waarbij de auteur, via een inversie, de diagnose juist aanwendt om helderheid en inzicht te claimen (zij het dat hij een formulering – 'als [...] zou zijn' – van voorzichtigheid hanteert om toch genoeg afstand te bewaren).

Van de Velde toont zich uitermate bewust van de valkuil: 'Vermits alle krankzinnigen bij hoog en bij laag beweren dat zij niet gek zijn, ga ik niet in die val trappen'

(1969a, 71). Die onmogelijke discursieve positie, waarin het zwijgen doorbroken moet worden door een discours dat weinig solide fundament heeft, kristalliseert zich in het pamflettaire vertoog. De pamflettist eigent zich namelijk net een dergelijke exotopische positie toe, waarbij hij het isolement en de marge als habitat heeft: 'Dire le vrai, c'est devenir un *paria*. [...] Le pamphlétaire est un traître, un malade [...], un fou' (Angenot 1995, 78). Dat maakt van Van de Veldes pamflettaire betoog een riskante onderneming – een kerneigenschap van het genre: hij meet zich, met het pamflet, de positie van buitenstaander aan, en houdt een vertoog op basis van *une parole impossible*: 'sans mandat, sans statut, animée d'un impératif de for intérieur, sans stratégie heureuse pour substituer l'évidence de la vérité à l'imposture établie' (Angenot 1995, 39). Het is vanuit die paradoxale exotopie dat zijn betoog kracht verkrijgt. De pamflettist heeft 'une double attitude face au langage: par une opposition très romantique, la dégradation de celui-ci est dénoncée avec horreur, mais ses pouvoirs potentiels de *révélation* sont au contraire majorés et exaltés' (Angenot 1995, 94). Enerzijds verschijnt zijn taal als 'celle du fou', anderzijds als 'hypervéridique' (94).

De klemtoon op de biecht, als taalhandeling, sluit daarbij aan. Al op de eerste pagina benoemt Van de Velde *Recht op antwoord* als 'een openbare biecht', met 'indiscrete onthullingen', waarin hij zich 'omwille van de objectiviteit, ook bloot moet geven' (9), en voegt daar – geheel volgens de logica van het genre – aan toe dat het met tegenzin en huivering is dat hij dat doet. Met die expliciete nadruk op de biecht schraagt Van de Velde het oprechte statuut van zijn discours: 'In de uitstalling van authenticiteit en subjectieve waarheid toont de biecht ook het ware gezicht van de westerse idee van het zelf, namelijk dat van een individu dat verantwoordelijkheid draagt voor zijn taalhandelingen, gedrag en gedachten' (Bernaerts 2011, 338);[23] 'The confession wishes to confer on speech the highest moral value and the highest epistemological responsibility: that of accessing the truth; that of truly looking at what has been accessed, no matter how unbearable or how incriminating; that of sacrificing alibis and of acknowledging reality, for whatever price' (Felman 2002, 98). Enerzijds huivert Van de Velde bij het idee om te biechten; anderzijds stelt hij evengoed 'dat elk gepubliceerd produkt waarin persoonlijke ervaringen worden gefilterd doorheen het amiant van de meest genuanceerde vormgevingen, in mindere of meerdere mate het kenmerk vertoont van een openbare biecht' (10).[24] De herhaaldelijke emfase op het risico dat hij loopt door te spreken – wat Foucault *parrhesia* noemde[25] – benadrukt die marginale positie: hij heeft er 'meer mee te verliezen dan te winnen' (9). Maar juist vanuit die positie, die hij omarmt, wil zijn discours een aanspraak maken op waarachtigheid. Het is die claim die het pamflet in de verf zet: het is niet alleen zich het recht toe-eigenen te spreken, in weerwil van de censuur, maar ook het recht om *waarachtig* te spreken, in weerwil van de psychiatrische ondergraving van het waarheidsstatuut. Het pamflet thematiseert dat, maar toont dat ook direct aan,

als pamflet: 'een man in "die staat van erge geestesstoornis" schreef dit intelligente luciede pamflet! Wat inhoudelijk nog niet overtuigend zou zijn, is het formeel gezien meteen!' (Bousset 1974, 76). De waarde van de argumenten, de samenhang van de tekst en de opbouw van de redenering, gecombineerd met de nadruk op de biecht als taalhandeling, maken dat het pamflet, structureel en vormelijk, nadrukkelijk het statuut van waarachtigheid opeist.

J'accuse

De confrontatie van de eisen die de discursieve polen van het literaire, het psychiatrische en juridische stellen, leidt tot een situatie waarin uitspraken geuit worden die erg reflexief zijn, waarbij een performatieve claim tegenover het zwijgen wordt geplaatst, en die geste retorisch onderbouwd wordt om de waarheidsaanspraak ervan te vergroten. De *crise de l'énonciation* leidt tot een *parole impossible* die zich uit als pamflettair vertoog. In dit laatste gedeelte wil ik, tot slot, die inzichten confronteren met het statuut van *Recht op antwoord* als pamflet ten opzichte van de functie die literatuur volgens Van de Velde heeft of moet hebben. Die relatie komt in de eerste plaats aan bod wanneer hij het genre van het pamflet beschrijft, en in de tweede plaats wanneer hij poëticale uitspraken doet, al dan niet in relatie tot zijn verhalen, zoals die onder andere in *Galgenaas* verschenen. Die uitspraken versterken het ambigue beeld dat ook in de bovenstaande analyse al aan de oppervlakte werd gebracht.

De auteur benoemt meermaals het genre dat hij beoefent. Vooral in het inleidende gedeelte, waarin de auteur zijn drijfveren aangeeft, komt het naar voren: 'Daarom wordt ook dit pamflet de zoveelste verdampende druppel op de gloeiende plaat' (11), 'In een pamflet moeten overigens per definitie klappen uitgedeeld worden' (13).[26] Ook de referentie aan Émile Zola's *J'accuse* in de zaak Dreyfus (48) – hét pamflet bij uitstek – versterkt dat generische profiel.[27] *Recht op antwoord* wordt daarbij tegelijk direct afgezet tegen andere pamflettaire discoursen. Dat gebeurt, ten eerste, tegenover de tegencultuur:

> Een pamflet, dus, al wil ik er onmiddellijk aan toevoegen dat het geenszins mijn bedoeling is mij te vergalopperen in de heterogene rangen van de schreeuwlelijken die in deze woelige tijd van contestaties en abolities met een doorgaans sympathieke maar vaak grenzeloos naïeve overmoed stormlopen tegen het in al zijn voegen krakende bolwerk van het establishment, en die *in de psychose van de aanstekelijke opwinding* menen dat het volstaat een grote mond op te zetten om de lang verbeide Umwertung aller Werte als een lawine te doen losbarsten uit de poreuze kalkrotsen van de logge tradities (Van de Velde 1969a, 12, nadruk ADC).

Van de Velde beklemtoont de waarde van zijn eigen verzet door het te onderscheiden van de meer algemene culturele tegenbeweging. *Recht op antwoord* wordt op die manier geprofileerd als een schotschrift van een andere, meer fundamentele aard, in vergelijking met het oproer van het einde van de jaren zestig dat Van de Velde typeert als een modegril en – gebruik makend van psychiatrisch jargon – een psychose.

Belangwekkend is, ten tweede, de wijze waarop hij zijn pamflet positioneert in relatie tot het literaire discours op dat moment. Hij doet dat niet enkel door zich te distantiëren van het literaire oproer (zie boven), maar ook door het pamflet te positioneren tegenover (een bepaalde opvatting over) de literatuur. De achterflap – waarop het boek '*als het ware* een pamflet' wordt genoemd – stelt: 'Het is een boek van literair grote betekenis, dat absolute fouten in het maatschappelijk en juridische systeem onthult'. In het boek zelf is echter vooral het omgekeerde te horen: 'Er zit niemand op deze boodschap te wachten, het is *geen bijdrage tot de zogenaamde fraaie letteren*, en alles goed afgewogen heb ik er waarschijnlijk meer mee te verliezen dan te winnen' (9, nadruk ADC). Het gaat om 'het plegen van een schriftuur die *geen literaire ambities* heeft' (10, nadruk ADC). Wanneer Van de Velde over het ontstaan en de receptie van *Galgenaas* schrijft, stelt hij: 'Maar stop, dit moet *een informatief recht op antwoord* worden en geen trommel van souvenirs. Anders wordt dit een nieuw gevangenisboek [zoals *Galgenaas*], en de aardigheid is er nu af' (33, nadruk ADC).[28] Of, zoals eerder al geciteerd: 'Dit lijkt mij echter een ernstige zaak, die *een grotere inzet* waard is *dan het plegen van een gedicht*' (41, nadruk ADC). De auteur contrasteert zijn pamflet duidelijk met de literatuur (en met zijn eigen literaire korte verhalen). Daar schuilt een specifieke invulling achter over wat literatuur al dan niet vermag. Een verkenning van die poëtica biedt een verdere verklaring voor de positie van het pamflet in het discursieve machtsspel dat tot hiertoe blootgelegd werd.

In de laatste pagina's van *Recht op antwoord* keert die opvatting gecondenseerd weer. Van de Velde formuleert een ambitie waaruit zijn poëtica spreekt:

> Ik heb er [in penitentiaire gekkenhuizen] de meest ongelooflijke en mensonterende dingen gezien waarover ik in een aanhoudende kramp, die zich nog altijd niet in een kreet heeft bevrijd, slechts met schroom durf spreken; al zal ik dan eenmaal toch de moed moeten opbrengen en de walg moeten overwinnen om er omstandig over te schrijven, met de onbevangen eerlijkheid die vóór elke rechtbank geëist wordt van een getuigenis (115).

Van de Velde zegt de (auto)censuur en wat zich moeilijk laat verwoorden – het 'Ausdruckslose' – te willen doorbreken en te willen schrijven vanuit een eerlijkheid die hij associeert met de getuigenis in de juridische context. Het is een opvallende uitspraak: het juridische ondersteunt hier Van de Veldes poëtica (hoewel literatuur volgens die

poëtica juist ingezet wordt om weerwerk te bieden tegen de juridische macht).[29] Wanneer Van de Velde zijn slotpleidooi houdt om in de toekomst te mogen schrijven en publiceren wat hij wil, klinkt zijn bekende slotparagraaf als volgt:

> Het ligt wél in mijn bedoeling naar beste vermogen, zonder haat en zonder wrok maar ook zonder restricties, getuigenis af te leggen van wat ik in de penitentiaire vergeetputten van dit land gezien, gehoord en ervaren heb. Omdat niemand mij dit recht op antwoord redelijkerwijze kan betwisten. En omdat ik nu eenmaal niet kan weerstaan aan de vermaledijde heerlijkheid waar die Elsschottiaanse [sic] gouden vogel jubelt, veel hoger dan de leeuwerik (123).

Van de Velde claimt, met andere woorden, het recht om een *literaire*, geëngageerde getuigenis af te leggen, door te verwijzen naar Willem Elsschot en diens poëticale tekst 'Achter de schermen' bij *Tsjip*.

Van de Velde benadrukt hier niet enkel het belang van literatuur en de vrijheid die haar toekomt, maar ook een specifieke opvatting over wat (fictionele) literatuur inhoudt: het is een geëngageerde, heteronome literatuuropvatting, waarbij literatuur moet getuigen van een maatschappelijke wantoestand. In *Recht op antwoord* benadrukt de auteur dat meermaals wanneer hij het heeft over *Galgenaas*. Het ironische motto dat die verhalenbundel siert – niet toevallig afkomstig uit een juridische context – spreekt in dat opzicht boekdelen: 'Gelijkenis van personen en toestanden, zegt u? Toeval. Louter Toeval' (Van de Velde 1966). Zoals Dirk de Geest schrijft, is Van de Veldes poëtica daarnaast ook therapeutisch te noemen, 'daar precies in de permanente arbeid van het schrijfproces de auteur zijn geestelijk evenwicht kan hervinden en bewijzen. Dat geeft aanleiding tot een visie op de literatuur waarvan helderheid, soberheid en objectiviteit de grondbegrippen zijn' (1980, 3). Het sluit ook aan bij de referentie aan Elsschot en de 'mensbetrokken en waarachtige literatuur' (De Geest 1980, 3) die hij uitdraagt.

Dat maakt duidelijk dat *Recht op antwoord* een dubbelzinnige relatie heeft met een werk als *Galgenaas* (en het boek dat Van de Velde zegt nog te zullen schrijven). Aan de ene kant zijn zowel *Galgenaas* als *Recht op antwoord* publicaties die getuigen van eenzelfde poëtica, met objectiviteit, helderheid, engagement en heteronomie, als leidraad. Zowel pamflet als verhalenbundel steunen op een gelijksoortige exotopie en ook de genese wordt op vergelijkbare wijze getypeerd: 'In de gevangenis, waar ik op dit ogenblik deze nota's neerkrabbel op de achterzijde van reclamefoldertjes voor delicatessen, mocht ik enige tijd geleden de publikatie beleven van mijn eerste boek "Galgenaas", een bundel verhalen over het leven van gedetineerden en hun cerberussen' (1969a, 30).[30] Van de Velde wil schrijven met 'de onbevangen eerlijkheid die vóór elke rechtbank geëist wordt van een getuigenis' (115, zie boven) en verbindt die uitspraak kort erna met de literaire referentie aan Elsschot. Die onbevangen eerlijk-

heid is ook wat in het reflexieve *Recht op antwoord* over het pamflet zelf wordt gezegd (dat zich zelf ook op juridisch vlak wil roeren).[31] *Recht op antwoord* lijkt zo te ontstaan vanuit dezelfde discursieve mogelijkheidsvoorwaarden als de verhalenbundels. Dat komt overeen met Foucaults opvattingen. In 'La vie des hommes infâmes' verbindt hij de relatie tussen het discours van de gevangene met de literatuur: 'Naît un art du langage dont la tâche n'est plus de chanter l'improbable, mais de faire apparaître ce qui n'apparaît pas – ne peut pas ou ne doit pas apparaître: dire les derniers degrés, et les plus ténus, du réel' (Foucault 2001 [1977], 252). Net als de brief van de gevangene beschrijft literatuur 'le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer, finalement le plus interdit et le plus scandaleux' (252).

Aan de andere kant lijkt het dat Van de Velde, te midden van de spanningen tussen literatuur, psychiatrie en recht, door het schrijven van een pamflet, ook afstand moet nemen van zijn literaire verhalen. Het is immers een opvallende generische keuze om een pamflet te schrijven. Zijn elsschottiaanse, getuigende literatuur ruimt plaats voor een andere tekstsoort. Die tekstsoort presenteert hij overwegend als niet-literair (zie boven). Het is dan die *niet-literair* genoemde tekst die het recht op het vrije *literaire* spreken moet verwerven. Net zoals Van de Velde de poëticale overeenkomsten expliciteert, geeft hij ook expliciet de verschillen tussen de tekstsoorten weer. Over *Galgenaas* schrijft Van de Velde: 'zelfs van staatsambtenaren wilde ik verhopen dat zij in het literaire spel van werkelijkheid en verbeelding een minimum aan relativerende zin voor humor kunnen opbrengen' (39). In *Recht op antwoord*, daarentegen, moet de verbeelding wijken: 'Nochtans mag ik de schrijfkramp krijgen als ik hier zit te fantazeren. Ik noteer feiten' (41), 'Ik verzin niets. Ik kopieer' (71). Van de Velde schrijft 'in koele objectiviteit en met rigoureuze waarheidsgetrouwheid' (29).[32]

Dat lijkt al bij al een heldere discursieve logica, maar wanneer gekeken wordt naar de posities die worden ingenomen aan de hand van de spanning tussen de autonomie en heteronomie van literatuur op institutioneel niveau (de mate waarin het literaire discours beantwoordt aan eigen regels, ten opzichte van andere discoursen) en poëticaal niveau (de mate waarin literaire teksten zich uitspreken over literair-interne of -externe onderwerpen), dan komt een kluwen tevoorschijn.[33] Het pamflet heeft een bij uitstek heteronoom statuut op poëticaal en institutioneel vlak: het doet maatschappelijk geëngageerde uitspraken en wil een buiten-literair effect genereren. Het effect dat het wil creëren, is, echter, een vrij (ongecensureerd) literair spreken – relatieve institutionele literaire autonomie.[34] Niettemin mag die *exceptio artis* de literatuur niet van haar kracht ontdoen: Van de Veldes literaire werk wil zich, net zoals het pamflet, uitspreken over maatschappelijke onderwerpen en effect genereren (poëticale en institutionele heteronomie). De receptie van *Galgenaas* en de juridische gevolgen die dat boek had voor de auteur, tonen, tot slot, dat vanuit juridisch perspectief, er van literaire autonomie weinig aan is: aan *Galgenaas* werd geen autonoom uitzonderingsstatuut toegedicht.[35]

Er komt een vreemdsoortige paradox – hét kenmerk van het pamflet volgens Angenot – aan het licht die de relatie tussen het literaire en het niet-literaire in het pamflettaire vertoog typeert. Angenot stelt dat een pamflettair vertoog naast de expliciete stellingen, ook vaak een 'indicible idéologique' (1995, 186) heeft: stellingen en opvattingen die niet uitgesproken kunnen worden, of op de achtergrond sluimeren.[36] Bij Van de Velde zouden we dat 'indicible idéologique' kunnen typeren als een 'indicible poétique': achter de expliciete tegenstellingen tussen vrije meningsuiting en censuur, en tussen psychische gezondheid (en toerekenigsvatbaarheid) en psychische ziekte (en ontoerekeningsvatbaarheid), schuilt een minder expliciete spanning tussen het literaire en het niet-literaire. Het poëticaal onuitgesprokene zegt meer dan de expliciete poëticale uitspraken van Van de Velde. Van de Velde creëert op het eerste gezicht een afstand tussen het literaire en het niet-literaire, maar die afstand is bij nader inzien misleidend. Het is een schijnbare tegenstrijdigheid.[37] Vanuit een gradueel oogpunt trekt *Recht op antwoord* de inzet van Van de Veldes literaire poëtica door en zet die nog extremer – en riskanter – in. Het doet dat namelijk, paradoxaal genoeg, door de literaire 'buffer' – fictie, vertellers, personages – deels weg te nemen (hoewel het pamflet tegelijkertijd gekaderd blijft binnen de tekstinterne poëtica van de auteur). Dat de *exceptio artis* geen bescherming bood voor Van de Veldes literaire verhalen, maakt dat het zich ontzeggen van een literair statuut in *Recht op antwoord* een uiterst gewaagd discours als resultaat heeft, dat zo de limieten van de vrije meningsuiting nog intenser aftast (zie ook Passard 2009, 20).

Het pamflet draagt, kortom, als tekstsoort, een klassieke opvatting over literatuur uit. Het pamflet staat voor 'le Vrai, le Réel, le Moi, la Sincérité, le Mandat de For intérieur, la transcendance des Valeurs…' (Angenot 1995, 12). Frédéric Saenen formuleert het, bij monde van Paul Aron en Marie-Madeleine Fragonard, in zijn *Dictionnaire du pamphlet* als volgt: 'La littérature a un impact, le pamphlet, comme forme extrême, le rappelle aux sceptiques et aux tenants d'une appréciation uniquement autotélique du texte' (geciteerd in Saenen 2010, 31). *Recht op antwoord* functioneert als een vorm van discursieve 'justice', die ontstaat in relatie tot het 'Ausdruckslose' en zich ophoudt tussen de 'legal justice' en de 'literary justice' die Felman benoemt. Vanop afstand kan Van de Velde, als geïnterneerde, niet anders dan spreken over zijn 'vie infâme', en zo, vanuit een pamflettaire exotopie, beschrijven en bewijzen wat literatuur – en zeker de literatuur die Van de Velde voorstaat – vermag: het geven van een reflexief, performatief en waarachtig antwoord.

Literatuur

AGAMBEN 2007
G. Agamben, *Profanations*. New York, Zone Books, 2007.

ANGENOT 1995
M. Angenot, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Parijs, Payot, 1995.

ANTON 2010
S. Anton, 'Les avatars du genre pamphlétaire', in: *Acta fabula (*Notes de lecture), 11, 9, 2010, geraadpleegd 15-04-2019 op http://recherche.fabula.org/acta/document5908.php/.

BEEKMAN e.a. 2005
K. Beekman & R. Grüttemeier, *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2005.

BERNAERTS 2011
L. Bernaerts, *De retoriek van waanzin. Taalhandelingen, onbetrouwbaarheid, delirium en de waanzinnige ik-verteller*. Antwerpen/Apeldoorn, Garant, 2011.

BLOK 2004
G. Blok, *Baas in eigen brein. 'Antipsychiatrie' in Nederland, 1965-1985*. Amsterdam, Nieuwe Zijde, 2004.

BOUSSET 1974
H. Bousset, *Schreien, schrijven, schreeuwen. Drie trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1967-1972, ingeleid door Bernard Kemp* (2de gewijzigde druk). Brugge, Orion, 1974.

BRIJS e.a. 2001
S. Brijs, J. Vandenbroucke & E. Vlaminck, 'Nawoord', in: R. van de Velde, *De knetterende schedels,* B. Kennis (red.). Amsterdam/Antwerpen, Nijgh & Van Ditmar, 2001.

CASSELMAN 2015
J. Casselman, 'Hoofdstuk 1. De interneringswetgeving in historisch perspectief. Komt er nooit een einde aan de sisyfusarbeid?', in: J. Casselman, R. De Rycke & H. Heimans (red.), *Internering. Nieuwe interneringswet en organisatie van de zorg*. Brugge, Die Keure, 2015, 5-25.

DE CLEENE 2018
A. De Cleene, 'Voor en door gekken. De *Gekkenkrant* als discursieve praktijk', in: *Nederlandse letterkunde* (themanummer: *De taal der ziekte. Literaire perspectieven op geneeskunde, psychosomatiek en psychiatrie,* G. Franssen & S. van Geelen (red.)), 23, 1, 2018, 101-122.

DE CLEENE 2020
A. De Cleene, *Outsiderliteratuur. "Waanzinnige" auteurs in het Nederlands- en Franstalige discours na 1960*. Antwerpen/Apeldoorn. Garant, 2020.

DEPARDON 2017
R. Depardon, *12 jours*. Clamart, 2017 [film].

DORLEIJN e.a. 2007
G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier & L. Korthals Altes, '"The Autonomy of Literature": To Be Handled with Care. An Introduction', in: G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier & L. Korthals Altes (red.), *The Autonomy of Literature at the Fins de siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven/Parijs/Dudley, Peeters Publishers, 2007, ix-xxvi.

FELMAN 2002
S. Felman, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts/Londen, Harvard University Press, 2002.

FELMAN 2003
S. Felman, *Writing and Madness. Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. Palo Alto, Stanford University Press, 2003.

FOUCAULT 2001
M. Foucault, 'La vie des hommes infâmes', in: M. Foucault, *Dits et écrits II. 1976-1988*, D. Defert & F. Éwald (red.). Parijs, Gallimard, 2001 [1977], 237-253.

DE GEEST 1980
D. de Geest, 'Roger Van de Velde', in: E. Zuiderent e.a. (red.), *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur.* Alphen aan de Rijn, Samsom, 1980.

DE GEEST 1981
D. de Geest, 'Veel hoger dan de leeuwerik... Roger van de Velde (1925-1970)', in: *Ons Erfdeel*, 24, 1981, 262-264.

GIJSWIJT-HOFSTRA e.a. 1998
M. Gijswijt-Hofstra & R. Porter (red.), *Cultures of Psychiatry and Mental Health Care in Postwar Britain and the Netherlands*. Amsterdam, Rodopi, 1998.

GOETHALS 1991
J. Goethals, *Abnormaal en delinkwent. De geschiedenis en het actueel functioneren van de wet tot bescherming van de maatschappij*. Antwerpen/Arnhem, Kluwer, 1991.

GRÜTTEMEIER 2009
R. Grüttemeier, '"Zo schrijft hij en zo doet hij". Literatuur als bewijsmateriaal in strafzaken tegen schrijvers', in: *Nederlandse Letterkunde*, 14, 2, 2009, 155-179.

GRÜTTEMEIER 2013
R. Grüttemeier, 'De omgang van de rechtspraak met literatuur in België. Aan de hand van Jef Geeraerts' *Black Venus*', in: *Spiegel der Letteren*, 55, 1, 2013, 35-50.

GRÜTTEMEIER 2016
R. Grüttemeier (red.), *Literary Trials. Exceptio Artis and Theories of Literature in Court*. New York/Londen, Bloomsbury Academic, 2016.

HUPE 2016
K. Hupe, 'Defamation Trials in Belgium. The Case of Herman Brusselmans's Novel *Uitgeverij Guggenheimer*', in: R. Grüttemeier (red.), *Literary Trials. Exceptio Artis and Theories of Literature in Court*. New York/Londen, Bloomsbury Academic, 2016, 159-174.

LAMPO e.a. 1970
H. Lampo e.a., *Heibelboek*. Antwerpen/Amsterdam, Brito, 1970.

PASSARD 2009
C. Passard, ‘Le pamphlet meurt-il de liberté’, in: *Mots. Les langages du politique* (themanummer: *Que devient le pamphlet*, M. Hastings, C. Passard & J. Rennes (red.)), 91, 2009, 19-33.

VAN PELT 2020
E. Van Pelt, *Het leven is geen ergernis waard. Biografie Roger Van de Velde*. Antwerpen, Vrijdag, 2020.

PFEIJFFER 2004
I.L. Pfeijffer, *Het grote baggerboek*. Amsterdam/Antwerpen, Arbeiderspers, 2004.

SAENEN 2010
F. Saenen, *Dictionnaire du pamphlet. De la révolution à l’internet*. Gollion, Infolio, 2010.

SMETS e.a. 2009
H. Smets, R. Verelst & J. Vandenberghe, ‘Geestesziek en gevaarlijk: gedwongen opname of internering? Het Belgische wettelijke kader’, in: *Tijdschrift voor psychiatrie*, 51, 4, 2009, 217-225.

STAUB 2011
M.E. Staub, *Madness is Civilization. When the Diagnosis was Social, 1948-1980.* Chicago, University of Chicago Press, 2011.

VAN DE VELDE 1966
R. van de Velde, *Galgenaas*. Utrecht, Paris-Manteau, 1966.

VAN DE VELDE 1969a
R. van de Velde, *Recht op antwoord.* ’s Gravenhage/Rotterdam, Sonneville, 1969.

VAN DE VELDE 1969b
R. van de Velde, *De knetterende schedels*. Brussel/Den Haag, Manteau, 1969.

VAN DE VELDE 1970
R. van de Velde, *Tabula rasa. Een farce*. Brussel/Den Haag, Manteau, 1970.

NOTEN

1. Zie bijvoorbeeld Beekman e.a. 2005.

2. Ik beschouw *Recht op antwoord* als een geheel van discursieve uitspraken, dat het resultaat is van spanningen die het ook zelf zichtbaar maakt. Wat hier nogal vaag wordt omschreven als ‘het literaire, het psychiatrische en het juridische’, betreft het functioneren van zulke discursieve dispositieven, *zoals opgeroepen in het pamflet Recht op antwoord*. Dat is een belangrijke beperking. Meer algemene uitspraken over het functioneren van het literaire, het juridische en het psychiatrische discours in relatie tot elkaar, vragen een uitgebreider corpusonderzoek.

3. Dat is in de eerste plaats *Recht op antwoord* zelf (Van de Velde 1969a). Daarnaast biedt een themanummer van *De brakke hond* en *Gierik/NVT* een verzameling brieven uit die periode (2000). Ook in *Heibelboek* (Lampo e.a. 1970) komen de ophef rond Van de Velde en de verschillende actoren die zich roerden aan bod. Voor een biografische schets en een beschrijving van de gebeurtenissen en de acties rond Van de Velde, zie ook Brijs e.a. 2001.

In 2020 verscheen de biografie van Van de Velde (Van Pelt 2020). Ook het themanummer van het tijdschrift *Deus ex Machina* (2020) gewijd aan Van de Velde biedt een inkijk in aspecten van leven en werk van de auteur, onder andere via de publicatie van een brief die hij richtte aan zijn psychiater.

4. Zie Casselman 2015, 6.

5. Voor meer achtergrond bij de Belgische geschiedenis van de interneringswetgeving, zie Casselman 2015, Goethals 1991 en Smets e.a. 2009.

6. Het antwoorden dat *Recht op antwoord* doet, kan getypeerd worden aan de hand van meerdere types taalhandelingen, zoals John Searle die uiteenzette. Het performatieve statuut zit in de declaratieve aard van de taalhandeling. Tegelijkertijd is er een belangrijk expressief aspect aan het antwoorden (dat zicht geeft op de psychologische toestand van degene die spreekt). Voor een overzicht van de taalhandelingstheorie, met bijzondere aandacht voor de toepasbaarheid ervan op literaire taalhandelingen in verhalen waarin waanzinnige ik-vertellers opduiken, zie Bernaerts 2011, 107-137.

7. De wijze waarop machtsdynamieken zich volgens Foucault manifesteren in het discours, komt hierin duidelijk naar voren: het discours van de geïnterneerde wordt niet enkel ingeperkt, maar ook mogelijk gemaakt door de situatie van waaruit geschreven wordt: ‘Het is verbazend hoezeer mensen, die in gewone omstandigheden zelden een woord op papier zetten, plotseling de behoefte voelen opkomen om schriftelijk met zoveel mogelijk anderen te communiceren als zij van de buitenwereld worden afgezonderd’ (Van de Velde 1969a, 32).

8. Dat roept intrigerende vragen op: staat de (on)toerekeningsvatbaarheid van een auteur in verband met de beoordeling van een tekst als al dan niet literair? Om die vraag te beantwoorden, zou een groter tekstcorpus (en de receptie ervan) onderzocht moeten worden. Ik vat hier bovendien de gerechtelijke geschiedenis van Van de Velde en *Galgenaas* samen, enkel op basis van de weergave ervan door Van de Velde zelf in *Recht op antwoord*. Voor een genuanceerde beschouwing van de relatieve autonomie van de literatuur in België eind jaren zestig, zie het hoofdstuk van Ralf Grüttemeier in deze editie en Grüttemeier 2013. Voor een internationale blik op de *exceptio artis*, zie Grüttemeier 2016. Katharina Hupe stelt met betrekking tot de situatie van de Nederlandstalige literatuur in België: ‘one can hold that concerning the offence of violation of morality, there have not been any trials incriminating literature for more than 100 years. From an institutional perspective, this indicates a relative stable *exceptio artis* in the sense of a relative institutional autonomy [...] for literature in Belgium’ (Hupe 2016, 161). Het geval Van de Velde lijkt hier een toevoeging aan te kunnen bieden.

9. Van de Velde richt zijn pijlen daarbij op twee dichters-advocaten. Over het document dat hem van zijn (auteurs)vrijheid berooft, schrijft Van de Velde voorafgaand aan het bovenstaande citaat: ‘Een bijdehandse advocaat, die enigszins begaan is met de hem professioneel aanbelangende vrije meningsuiting in het algemeen en met de literaire vrijheid in het bijzonder, kan er te allen tijde inzage van nemen. Misschien kunnen Eddy van Vliet en Mark Dangin, die zowel met Themis als met Kalliope te doen hebben, er in een ogenblik van inspiratieve verpozing aan de Balie een hartstochtelijk gedicht over schrijven’ (1969a, 41).

10. Van de Velde verwerkt de gebeurtenissen rond *daele* ook in de roman *Tabula rasa* (1970).

11. In dat opzicht is het ook tekenend dat Van de Velde de censuur gericht tegen de journalistiek bedreigender en groter vindt dan die tegen de literatuur (Van de Velde 1969a, 28). De analyse in dit hoofdstuk zou gebaat zijn bij het onderzoeken van de spanning die er ook is

ten opzichte van dat journalistieke vertoog. Ook Frédéric Saenen wijst op het belang van het journalistieke bij het pamflet: 'Le rapport direct du pamphlet à l'actualité et au réel tient aux affinités étroites du genre avec la production journalistique' (2010, 26). Een analyse van Van de Veldes journalistieke stukken zou bovendien een vollediger beeld geven van zijn oeuvre.

12. Rimbaud is in deze context dubbelzinnig op te vatten, aangezien van de dichter bekend is dat hij na *Une saison en enfer* stopte met schrijven.

13. Zie Brijs e.a. 2001, 175-186.

14. Zie bijvoorbeeld Blok 2004 voor een overzicht van de antipsychiatrische beweging in Nederland, Staub 2011 voor de Verenigde Staten, en de teksten verzameld in Gijswijt-Hofstra e.a. 1998 voor Groot-Brittanië en Nederland. Voor een blik op de relatie tussen het literaire discours en de antipsychiatrie, met de focus op respectievelijk Jan Arends en *De Gekkenkrant*, zie De Cleene 2018 en De Cleene 2020, 195-234.

15. De fenomenologisch georiënteerde psychiater H.C. Rümke is een van de weinige psychiaters die op een positieve manier aan bod komt in *Recht op antwoord*. Van de Velde refereert er aan het onderzoek dat Rümke voerde naar de sociale aspecten van toxicomanie (Van de Velde 1969a, 108-109).

16. De psychiater herhaalt dat tegenover zijn geliefde: 'Dat is mijn laatste woord' (99). In het verhaal wordt het onderscheid tussen psychiater en patiënt zo, via het discours, ter discussie gesteld: het discours van de psychiater neemt elementen over van het discours van de patiënt. Dat doet denken aan Ilja Leonard Pfeijffers *Het grote baggerboek* (2004), waarin het discours van de psychiater ook stelselmatig geïmpregneerd raakt door het discours van de geïnterneerde. Bovendien wordt ook in Pfeijffers roman de interactie tussen een psychiater en een geïnterneerde psychiatrische patiënt een vehikel voor de psychiater om vooral met zijn persoonlijke, relationele situatie bezig te zijn.

17. Het verschil in taalhandeling zou met J.L. Austin getypeerd kunnen worden als *abuse* (de leugen van de gedetineerde) en *misfire* (de onwaarachtigheid van de psychiatrische patiënt) (zie ook Bernaerts 2011, 118).

18. In de verhalenbundel *Galgenaas* profileert de verteller, als getuige, zichzelf minder duidelijk dan de homodiëgetische ik-verteller in *Recht op antwoord*. Ook in *De knetterende schedels*, dat tegelijk met *Recht op antwoord* verscheen, is de homodiëgetische ik-verteller duidelijker aanwezig (zie ook Brijs e.a. 2001). Van *Galgenaas*, over *De knetterende schedels*, naar *Recht op antwoord*, verschuift de homodiëgetische vertelinstantie van allodiëgetisch naar autodiëgetisch. Dirk de Geest stipt het verschil aan: 'Het intense meeleven met de psychiatrische patiënten wordt nog in de hand gewerkt door een evolutie in het vertelperspectief; waar de verteller in *Galgenaas* nog vrij objectief optrad als een alles registrerend camera-oog, wordt vanaf *De knetterende schedels* de inbreng van een subjectief ik-personage – dat overigens heel wat biografische gelijkenissen vertoont – groter' (1981, 263). Een ander opvallend aspect van de vertelinstanties in beide boeken zijn de ongerijmdheden die er lijken te zijn op verteltechnisch vlak: enerzijds lijkt de verteller een positie in te nemen tussen de gedetineerden en patiënten en vertelt hij wat hij hoort en ziet; anderzijds heeft die verteller toegang tot de gedachtewereld van de personages vanuit een schijnbaar alwetende positie (zie ook Bousset 1974, 71-74).

19. Die situatie werd recent treffend in beeld gebracht door de Franse fotograaf en cineast Raymond Depardon, die in de documentaire *12 jours* de camera's zo goed als uitsluitend richt

op de stroeve en bevreemdende gesprekken tussen onderzoeksrechters en geïnterneerden (Depardon 2017).

20. Ik ga hier voorbij aan de vele verschillen die er zijn tussen de narratieve niveaus waarin die uitspraken te vinden zijn. In het korte bestek van dit hoofdstuk is het niet mogelijk daar recht aan te doen. Het gaat er hier om enkele discursieve karakteristieken naar voren te brengen, die op verschillende narratieve niveaus getraceerd kunnen worden, maar die vanzelfsprekend vanuit narratologisch oogpunt meer gedifferentieerd zouden moeten worden.

21. Het aspect van het simuleren van waanzin komt in *Recht op antwoord* ook aan bod – dat is namelijk hetgeen de advocaat van Van de Velde bepleitte: 'Het systeem komt neer op de legendarische boutade van Utrillo: "Ik ben gek wanneer het mij van pas komt"' (Van de Velde 1969a, 87). Bernaerts beschouwt simulatie als een markeerder van onbetrouwbaarheid (2011, 224).

22. Grüttemeier beschrijft die leesstrategie in de context van de confrontatie van recht en literatuur, met onder andere aandacht voor Gerrit Achterberg. In die casus speelt ontoerekeningsvatbaarheid een doorslaggevende rol.

23. Bernaerts wijst erop dat 'de biecht zichzelf als taalhandeling onderhoudt. Door de biecht uit te spreken, stalt de biechteling de schuld uit die vervolgens weggewist moet worden' (2011, 352).

24. In zekere zin geeft Van de Velde hier impliciet aan literatuur een waarheidsaanspraak mee door die te typeren als intrinsiek verbonden met de biecht (zie ook verder).

25. Vgl.: 'Dans un régime de libre parole, le discours pamphlétaire perdrait de son sens et de son attrait car, sans un minimum de répression et donc sans un minimum de prise de risque pour son auteur, voire pour ses lecteurs, il ne pourrait authentiquement satisfaire la jouissance de la transgression ou le plaisir de la profanation' (Passard 2009, 19-20).

26. Van de Velde profileert zijn tekst ook eenmaal als manifest: 'Mijn protest is een eenzaam manifest, jarenlang opgefokt in volstrekte afzondering' (1969a, 12).

27. Vgl.: 'Zola mobilized art as the victim's ally in the victim's struggle against law and against his oppression by the law. It is not by chance that such an accusation against law required art [...] to articulate itself' (Felman 2002, 116).

28. Zie ook Bousset 1974, 76.

29. Angenot spreekt ook over de juridische eloquentie van het pamflet: 'Ce n'est pas à tort sans doute qu'on rapprochera la parole pamphlétaire de l'éloquence judiciaire, persuasive et pathétique, agressive et démonstrative' (Angenot 1995, 342).

30. Zo refereert de genese van die teksten aan de etymologie van het woord pamflet: 'Sa présentation initiale sous forme de brochure était motivée par le fait qu'il devait être colporté rapidement et diffusé en toute discrétion' (Saenen 2010, 24).

31. Ook andersom is er de opvallende presentatie van het pamflet op de achterflap als 'halfautobiografisch' (Van de Velde 1969a).

32. Vgl.: 'Il [le pamphlétaire] nie en quelque sorte que cet écrit, que les circonstances lui imposent, puisse être considéré comme de la "littérature"' (Angenot 1995, 83).

33. Zie Dorleijn e.a. 2007, waarbij wordt vertrokken van een voornamelijk literatuursociologisch perspectief (en waarbij veeleer 'veld' wordt gebruikt in plaats van 'discours' of 'vertoog'). Voor het discoursanalytisch perspectief dat in dit hoofdstuk centraal staat, leveren

de literatuursociologische inzichten met betrekking tot autonomie en heteronomie echter relevante inzichten die verenigbaar zijn met mijn focus op het vertoog.

34. Er schuilt een ongemakkelijke discursief-structurele isomorfie tussen de wijze waarop een auteur en een geïnterneerde elk een uitzonderingspositie kunnen bekleden wanneer er sprake is van respectievelijk *exceptio artis* en internering.

35. De reden waarom er bij *Galgenaas* geen sprake is van een *exceptio artis*, zou gezocht kunnen worden in de poëticale opvattingen die de juridische beslissing onderbouwen. Werd *Galgenaas* beschouwd als (fictionele) literatuur, of veeleer als een documentair geschrift (en misschien zelfs als niet-literair)? En bepaalde die inschatting mee hoe het gerecipieerd werd in een juridische context?

36. Angenot beschrijft dat in psychoanalytische termen: ‘un *refoulé*, dont l’absence peut cependant se déceler à la façon d’un acte manqué, par de fugaces lapsus, par une surabondance insolite de preuves, ou sous la forme de ce que la doctrine psychanalytique nomme *Verneinung*’ (1995, 186).

37. Met Felman zou men ook kunnen spreken van ‘two “versions” (or two transformations) of the same profound text’ (2002, 25).

‘Pornografie: ja of neen?’[1]

Auteurs nemen de pen op voor/tegen pornografie (1961-1971)

Karen Van Hove

In de jaren zestig van de vorige eeuw vonden in de hele westerse samenleving belangrijke culturele en sociale veranderingen plaats en werden de gangbare morele, ethische, religieuze… opvattingen grondig door elkaar geschud. Dat gebeurde onder meer onder impuls van verschillende protest- en studentenbewegingen die toentertijd in tal van West-Europese landen het levenslicht zagen (cf. Buelens 2018). De golf van contestatie die in de loop van de jaren zestig op gang kwam, vormde in feite het culminatiepunt van een bredere veranderingstendens die zich met het einde van de Tweede Wereldoorlog had ingezet. Vooral bij jongeren, die een steeds betere en langere opleiding genoten, groeide het ongenoegen over de traditionele ideologieën en de sterk verchristelijkte, burgerlijke moraal, die ze associeerden met de ouderengeneratie en het dominante gezag. Die ideologie en moraal zouden in schril contrast hebben gestaan met de technologische, economische en educatieve vooruitgang die de jaren zestig kenden.[2] In progressieve (vaak artistieke) kringen gingen dan ook veel stemmen op om die burgerlijke waarden en fatsoensnormen overboord te gooien (Brems 2009, 254-255).

De subversieve antiburgerlijke ideeën gingen gepaard met een vrijere seksuele moraal. Voor progressieve denkers bestonden seksuele taboes alleen in zoverre ze konden worden doorbroken. Ironisch genoeg werd die progressieve antiburgerlijke houding gaandeweg gemeengoed voor de nieuwe middenklasse. Volgens Hugo Brems ‘bestond er een sociale dwang om zich vrij en progressief op te stellen’ (Brems 2009, 261). Ruiter en Smulders spreken in dat verband ook van ‘burgerlijke antiburgerlijkheid’: ‘In de burgerlijke wereld begon er een taboe op burgerlijkheid te ontstaan. Wat afweek van hetgeen voorheen onder vertrouwde fatsoensnormen viel, verwierf een zeker prestige’ (Ruiter e.a. 1996, 292). De modieuze kritische houding van de nieuwe middenklasse, gecombineerd met de toegenomen welvaart en koopkracht in de ‘gouden jaren zestig’, vormden een klimaat waarin pornografie, een genre dat commerciële en subversieve belangen verenigt, uitstekend gedijde (Buelens 2018, 240-241). In de jaren zestig en zeventig tierden populaire pornografische publicaties – publicaties die goedkoop en in grote oplages geproduceerd werden voor een breed

publiek – in Vlaanderen en Nederland dan ook welig. Zowel in Nederland als Vlaanderen legden talrijke uitgevers zich toe op de zogeheten seksroman; zo verschenen in het fonds van Antwerpenaar Walter Soethoudt tussen 1965 en 1970 meer dan 150 titels, zowel originelen als vertalingen. Soethoudt was in die periode de belangrijkste uitgever en distributeur van pornoromans in Vlaanderen. Daarnaast smokkelde hij pornoromans naar Nederland, waar hij de concurrentie aanging met grote Rotterdamse porno-uitgeverijen als de Algemene Nederlandse Uitgeverij, waar de beruchte *Signaal*-reeks verscheen, en De Vrije Pers, die volgens sommige bronnen wel twintig pornoromans per maand uitgaf (Van der Mijn 1965, 13). Soethoudt wist zich als kleine speler wonderwel te handhaven op de Nederlandse pornomarkt. Volgens journalist Aad van der Mijn, die Soethoudt in 1965 opzocht en interviewde, had de Antwerpse uitgever zijn verkoopsucces in Nederland te danken aan het feit dat in zijn pornoromans meer dan in Nederlandse pornopublicaties de grenzen van het toelaatbare werden opgezocht. Dat kon omdat de Belgische zedenpolitie minder streng dan de Nederlandse optrad tegen geschreven pornografie. De Nederlandse zedenpolitie zou dan weer toleranter geweest zijn wanneer het ging om erotische illustraties, aldus Van der Mijn. Soethoudt werd echter pas echt beroemd en berucht in Nederland met de uitgave van *Hij Jan Cremer* (1965), een populaire pornografische persiflage op *Ik Jan Cremer* (1964) waarmee hij zich de woede en tevens een aanklacht van uitgeverij De Bezige Bij op de hals haalde (Van der Mijn 1965, 13).

Dat de Nederlandse en Vlaamse literaire markt in de jaren zestig werd overspoeld met pornografische publicaties, blijkt ook uit het grote aantal boeken en tijdschriften dat in die periode verbeurdverklaard werd vanwege hun aanstootgevende karakter. Daarnaast werden heel wat boekhandelaars aangeklaagd en veroordeeld voor de verkoop van pornografische lectuur, zoals Wim Hazeu uitgebreid beschrijft voor Nederland in zijn boek *Wat niet mocht: een overzicht van censuur, ernstige en minder ernstige gevallen van vrijheidsbeknotting in Nederland 1962-1971* (1972). In Vlaanderen werden bladen als *Kwik* en *Partner*, alsook geïmporteerde tijdschriften als *Playboy, Plexus*, *Knijp, Hitweek…* (al dan niet tijdelijk) in beslag genomen (Schmook-Dieltjens 1969, 5-6). Hoewel er in Nederland en Vlaanderen vrijheid van drukpers gold, was het verboden om boeken te verspreiden of te verkopen die 'aanstotelijk voor de eerbaarheid' geacht werden (volgens artikel 240 van het Nederlandse Wetboek voor Strafrecht) of die een schending van de goede zeden betekenden (volgens artikels 383, 384 en 387 in het Belgische Strafwetboek). Porno-uitgever Walter Soethoudt werd in 1966 eveneens gedagvaard omdat hij

> op een of meer tijdstippen van het tijdvlak 1 januari 1964 tot 1 augustus 1965 vanuit België, althans vanuit het buitenland over de grens in Nederland heeft ingevoerd, telkenmale 400, althans een aantal boeken om verspreid te worden in voorraad heeft gehad, vorenbedoelde boeken waarvan de inhoud in aanmerkelijke en bepalende mate aanstotelijk was

> voor de eerbaarheid (fragment uit de dagvaarding in Soethoudt 2008, 126).

Zoals ik hieronder nog uitgebreider beargumenteer, worden begrippen als 'aanstotelijk voor de eerbaarheid' en 'goede zeden' in de loop van de jaren zestig ter discussie gesteld en komen de hierboven vermelde wetten onder druk te staan. Toch getuigen de aanhoudende controles en inbeslagnames van seksueel prikkelend en pornografisch materiaal op basis van die wetten van het feit dat de progressieve ideeën, die typisch verbonden worden met de jaren zestig en de seksuele revolutie, niet algemeen verspreid en aanvaard waren in de toenmalige samenleving. Een groot deel van de burgers, onder wie ook bepaalde politieke, juridische en religieuze gezaghebbers, hielden er conservatievere opvattingen op na;[3] het seksueel revolutionaire gedachtengoed werd vooral gedragen in progressieve, artistieke kringen.

De vrijere seksuele moraal kwam onder meer tot uiting in de toenmalige literatuur, die op haar beurt zou hebben bijgedragen tot de verspreiding en aanvaarding daarvan (Brems 2009, 258-260). Sommige literaire auteurs werden getroffen door censuur en aanklachten voor zedenschennis en/of de verspreiding van materiaal dat 'aanstotelijk voor de eerbaarheid' was. Het gaat dan wel degelijk om gecanoniseerde en soms ook prijswinnende literaire werken die seksuele thema's en erotische en zelfs pornografische scènes integreren. Zo werd Gerard Reve aangeklaagd, maar uiteindelijk vrijgesproken, voor het schrijven van *Nader tot U* (1966), een roman waarin een mannelijke ik-verteller fantaseert over geslachtgemeenschap met God die gestalte krijgt in een ezel (Beekman 2016, 90). Vooral de combinatie van het seksuele met religieuze verwijzingen werd als aanstootgevend beschouwd. Een vergelijkbare vorm van 'blasfemie' en 'openbare zedenschennis' vinden we in *Masscheroen* (1968), een toneelbewerking van *Mariken van Nieumeghen* van de hand van Hugo Claus, waarin de Heilige Drievuldigheid vertolkt werd door drie naakte mannen. Daarvoor werd Claus veroordeeld door het Belgische gerecht tot een geldboete en een voorwaardelijke gevangenisstraf. Bij auteurs Jan Emiel Daele en Herman J. Claeys hield de BOB, de Bewakings- en Opsporingsbrigade van de voormalige Belgische rijkswacht, een huiszoeking en werden verschillende boeken in beslag genomen naar aanleiding van de 'Penisgroet', een satirisch, antibourgeois artikel in het blad *daele*. Ten slotte deed ook *Black Venus* (1967) van Jef Geeraerts veel stof opwaaien vanwege zijn seksuele inhoud. De roman werd door de politie ter controle meegenomen na de beruchte inval in de Brusselse boekhandel Corman. Het kwam evenwel niet tot een rechtszaak (Grüttemeier 2013, 35-36; Schmook-Dieltjens 1969, 5-9).

De bovenstaande incidenten stootten op fel protest bij de toenmalige literaire gemeenschap. Verschillende prominente auteurs, onder wie Louis Paul Boon, Hugo Claus, Jef Geeraerts, Gust Gils, Hugo Raes, Hugues C. Pernath…, namen deel aan de zogeheten 'Anti Censuur Protest Read Ins' die in 1968 werden gehouden in Ant-

werpen (naar aanleiding van de huiszoekingen bij Claeys en Daele) en Brussel (naar aanleiding van het proces tegen Claus). Verder tekenden ze hun grieven op in anticensuur- en schrijversmanifesten die onder andere verschenen in *daele* (Raes 1968, 28-30; De Potter 2012, 68-71).

Tegen die achtergrond van de seksuele revolutie, pornografische massaproductie en grootscheepse anticensuuracties, wil ik onderzoeken wat de institutionele positie en impact van de populaire pornografische productie waren in het toenmalige literaire veld. Op het eerste gezicht lijken de autoriteiten in hun strijd tegen aanstootgevend materiaal geen onderscheid te maken tussen 'lage' pornografische pulp en 'hoge' literatuur, hoewel beide vormen van culturele productie onverenigbaar zijn volgens traditionele kunstopvattingen (Maes 2012). In het bijzonder wil ik op een veelal descriptieve manier tonen welke invulling literaire auteurs geven aan het begrip pornografie, hoe ze zich verhouden tegenover de populaire pornoproductie en op welke manier ze de relatie tussen literatuur en pornografie opvatten en actief trachten te vormen, bijvoorbeeld in essays en opiniestukken. In het korte eerste deel van mijn hoofdstuk stel ik het begrip pornografie verder scherp en haal ik enkele essentiële eigenschappen aan. Vervolgens behandel ik een tiental auteursessays over pornografie en de verhouding tot (erotische) literatuur. Tot slot analyseer ik de poëtica in twee hybride bundels waarin literatuur en pornografie bij wijze van experiment worden samengebracht.

Wat is pornografie?

Het begrip 'pornografie' valt niet eenvoudig te vatten of te definiëren, want de lading die het dekt is vaak sterk cultuurgebonden en verandert met de tijd. Wat men in de jaren zestig als pornografisch beschouwde, wordt nu hoogstwaarschijnlijk niet meer zo ervaren. Denken we vandaag aan pornografie dan halen we ons vooral beeldend of filmisch materiaal voor de geest. In de jaren vijftig en zestig (en de vroege jaren zeventig) kwam pornografie meestal voor in geschreven vorm. Gaandeweg werd de pornografische tekst gecombineerd met tekeningen en foto's, die een steeds prominentere plaats innamen. Ook de seksvormen die getoond worden, evolueren; pornografie uit de jaren vijftig, zestig en zeventig was, nog meer dan vandaag, zeer fallocentrisch en heteronormatief.

Aangezien dat wat men verstaat onder pornografie erg veranderlijk is en snel evolueert, hou ik mijn definitie van pornografie relatief eenvoudig en breed zodat ze verschillende vormen van porno kan accommoderen: pornografie representeert expliciet seksuele handelingen en het sensuele lichaam om lezers of kijkers op te winden. Ik volg hierin Linda Williams, pionier in de zogeheten *porn studies*, die beeldende pornografie als volgt definieert: '[I] define visual pornography minimally, and as neu-

trally as possible, as the visual (and sometimes aural) representation of living bodies engaged in explicit, usually unfaked, sexual acts with a primary intent of arousing viewers' (Williams 1989, 29-30). Pornografie bezit in die zin (nog steeds, zij het in mindere mate) een grensoverschrijdende of taboedoorbrekende dimensie: ze toont openlijk datgene wat volgens de heersende normen en zeden tot de privésfeer behoort, en dus verborgen moet blijven. Ik beschouw de populaire naoorlogse pornografische roman als een specifieke uiting of vorm van pornografie, die wordt gekenmerkt door bepaalde tekstuele en institutionele eigenschappen.

Populaire pornoromans uit de jaren vijftig, zestig en zeventig verschenen in het gespecialiseerde (clandestiene) pornografische circuit of 'de literaire sexy-markt' zoals Van der Mijn dat noemt in zijn artikel over Walter Soethoudt. Ze werden gepubliceerd door uitgevers die zich hadden toegelegd op het erotische en pornografische genre en werden via colportage of onder de toonbank van bepaalde boekhandels te koop aangeboden. Daarnaast zouden particuliere leesbibliotheken gretige afnemers zijn geweest (Leemans 2001, 578). De transgressieve dimensie van het pornografische materiaal had – zeker in de periode waarop ik in dit hoofdstuk focus – dus ook gevolgen voor de distributie ervan. Pornoromans circuleerden, meer nog dan andere zogenoemde 'lagere' genres, in de marges van het literaire veld. Dat maakte dat ze haast nooit het onderwerp waren van literaire kritieken of recensies, en bijna geen academische aandacht kregen, wat hun marginale positie alleen maar versterkte. Populaire pornografische romans onderscheidden zich dus in de eerste plaats van de zogenoemd 'hoge' literatuur op basis van institutionele eigenschappen en door de manier waarop ze fungeerden in het literaire veld

Verder kenmerkte de geschreven populaire pornografie zich door een dubbele functionaliteit. Zoals ik hierboven al vermeldde, had ze als voornaamste doel de seksuele opwinding van de lezer. Daarenboven beschouwden veel schrijvers en uitgevers pornografie als een manier om snel geld te verdienen. Dat nadrukkelijk functionele aspect druiste in tegen de autonomistische logica van de 'hoge' literatuur, die een meer centrale positie in het veld innam. 'Hoge' vormen van literatuur zouden onafhankelijk van commerciële of andere belangen fungeren en de artistieke en esthetische waarden laten prevaleren (Gelder 2004, 13). Dat esthetiek en originaliteit in pornoromans ondergeschikt waren aan de seksuele prikkeling blijkt onder meer uit het overvloedige gebruik van stereotiepe personages, zoals de nymfomane, en van herkenbare verhaalpatronen, die gelardeerd worden met expliciete seksscènes (Maingueneau 2007, 45-55).

Hoewel dergelijke opvattingen over het onderscheid tussen literatuur en (populaire) pornografie nog steeds gangbaar zijn, gaat het hier uiteraard om een sterk vereenvoudigde en dualistische voorstelling van het dynamische en complexe literaire veld. De werken van Geeraerts, Reve en Claus, die hierboven aan bod kwamen, illustreren dat

seks en pornoachtige representaties kunnen doorsijpelen in de literatuur. Een roman als *Ik Jan Cremer*, die naast expliciete seksscènes ook platvloerse spreektaal bevat, bevindt zich ook op het snijvlak tussen pornografie en literatuur (Brems 2009, 260-262).

'Het rijk der dubbelzinnigheid'[4] – Auteursessays over pornografie

Hoewel populaire pornografische publicaties fungeerden in de marges van het literaire veld, oefenen ze wel degelijk invloed uit op dat veld en op de auteurs die daarvan deel uitmaken. De spanning en interactie tussen literatuur enerzijds en marginale vormen van literatuur of niet-literatuur anderzijds is een fundamenteel kenmerk van het literaire veld. In *Popular Fiction* (2004) omschrijft Ken Gelder de dialectische relatie tussen beide als volgt:

> [High and low cultural production] may be mutually antagonistic, but they need each other for their self-definition. Any form of cultural production, in other words, is dependent upon those features attributed (rightly or wrongly) to the forms from which it distinguishes itself (Gelder 2004, 13-14).

Van de impact die de pornografische productie in de loop van de jaren zestig heeft op het literaire veld getuigen niet alleen de kruisbestuivingen tussen literatuur en porno in proza en poëzie, maar ook een tiental kritische essays die enkele vooraanstaande Vlaamse en Nederlandse auteurs publiceerden over pornografie. Zo verscheen er in 1969 een essayreeks in *Snoecks. Literaire almanak voor Zuid en Noord* met als titel 'Sex en muze. Vijf auteurs: vijf standpunten' met bijdragen van Louis Paul Boon, Anton Van Duinkerken, Cees Buddingh', Bernard Kemp en Frans Van Isacker. Later dat jaar verschijnt in *Heibel* een vervolgartikel 'Pornografie, ja of neen?' (1969) waarin Frans Depeuter collega-auteur Hugo Raes interviewt aan de hand van stellingen uit het *Snoecks*-artikel. Daarnaast verschenen nog artikels, opiniestukken en essaybundels over pornografie van Gerard Reve (1965), Freddy de Vree (1963-1964 en 1969), Jacques den Haan (1962) en Willem Frederik Hermans, die zich al in 1949, bijna twee decennia voor de zogenaamde seksuele revolutie, over de kwestie pornografie en haar verhouding tot literatuur boog. Het valt hierbij op dat al deze bijdragen over pornografie geleverd werden door mannen. Hoewel de seksuele zeden en normen versoepeld waren sinds de Tweede Wereldoorlog, leek pornografie – ook het schrijven ervan – een haast uitsluitend mannelijke aangelegenheid.

De gevallen van censuur die ik hierboven beschreef, vormen de voornaamste aanleiding voor het schrijven van deze essays. De auteurs worden aangeklaagd, en in het geval van Claus veroordeeld, voor het schrijven van teksten die 'aanstotelijk voor de

eerbaarheid' waren, een label dat voornamelijk werd geassocieerd met populaire pornografie. Hoewel in literaire rechtszaken vaak een beroep werd gedaan op de zogenaamde *exceptio artis*-regel,[5] die het artistieke statuut van een werk nadrukkelijk erkende (Beekman 2016), werden literaire werken door de initiële inbeslagname en/of aanklacht in zekere zin gelijkgeschakeld met populaire porno. Uit de essays van de auteurs spreekt dan ook een dubbel programma. Enerzijds trachten zij zich te positioneren tegenover (en vaak ook te distantiëren van) populaire pornografische publicaties en kunnen de essays dus beschouwd worden als een vorm van zelfdefiniëring. Anderzijds veroordelen de auteurs iedere vorm van censuur op basis van seksuele, erotische of pornografische inhoud, of het nu gaat om populair pornografische of literaire teksten.

Een eerste argument dat de schrijvers daarvoor aanhalen is het feit dat pornografie moeilijk te definiëren valt. Raes 'vind[t] het woord pornografie een bedenkelijk en ondefinieerbaar begrip: voor ieder ligt het anders. Geen enkele rechtbank was ooit in staat het *algemeen geldend* te definiëren' (Raes e.a. 1969, 3). Van Isacker, die naast auteur ook advocaat was, stemt daarmee in en stelt dat het 'een onmogelijke taak [blijft] om, voor de schrijver of de lezer, zelfs op het zuiver juridisch vlak, een rechte lijn te trekken, welke de pornografie […] van de niet-pornografie zou scheiden' (Van Isacker 1969, 78). Een van de weinige auteurs die de notie pornografie tracht te definiëren is Reve in zijn essay met de titel 'Over pornografie':

> [P]ornografie is een geschrift dat, door de erin voorkomende beschrijving van seksuele handelingen of voorstellingen, aanstoot geeft; aanstoot is menselijk leed, geschakeerd van een eenvoudige ergernis tot diepe gekwetstheid, door de aanranding van iets, dat men als heilig beschouwt (Reve 1965, 366).

Daarbij maakt hij zich echter de volgende bedenking:

> Wie moet nu, bij een vervolging van pornografie op grond van het argument van bescherming van onze zeden, vaststellen wat goede seksuele zeden zijn? In onze ver in een pluralistische ontwikkeling gevorderde maatschappij, is er allang niet meer één seksuele moraal die iedereen kan onderschrijven (Reve 1965, 365).

Alle auteurs zijn het erover eens dat concepten als 'pornografie' of 'aanstotelijk voor de eerbaarheid' ontsnappen aan een vaststaande definitie omdat zij onlosmakelijk verbonden zijn met de heersende zedelijke en morele opvattingen en taboes – het overschrijden van deze taboes wordt als aanstootgevend beschouwd. Uiteraard evolueren die met de tijd en verschillen ze van cultuur tot cultuur, of om Van Isacker te citeren: 'Wat de goede zeden zijn en hoe men door het plegen van het omgekeerde de eerbaarheid der burgers kan krenken of provoceren, is een zeer relatieve zaak, ten

zeerste onderworpen aan de omstandigheden van tijd en ruimte' (Van Isacker 1969, 80). Censuur van boeken vanwege hun expliciet seksuele inhoud, zou volgens de meeste auteurs zijn ingegeven door achterhaalde, conservatieve en sterk verchristelijkte morele opvattingen en fatsoensnormen, die niet langer van kracht zijn in een 'pluralistische' samenleving waarin niet langer één seksuele norm overheerst.

Vooral Hermans en Raes trekken fel van leer tegen de Kerk en de christelijke moraal. Die eerste schrijft in zijn essay 'Pornografie en de publieke opinie': 'Degenen die door bepaalde woorden werkelijk geschokt worden, voor wie het christelijke taboe dus nog werkelijk leeft, zijn hoogst zeldzaam en misschien zelfs niet helemaal normaal' (Hermans 1949, 142). Het merendeel van de toenmalige bevolking zou, volgens hem, geen graten zien in 'het hardop noemen van erotische aangelegenheden' (Hermans 1949, 142). Ook Raes uit in zijn essay felle kritiek op de Kerk en haar (anti-)seksuele moraal, maar stelt tegelijk vast dat de invloed van de Kerk en religie taant:

> We zijn nog maar erg beperkt in onze sex. [...] Tot nu toe zijn wij primair geschonden op dat gebied, door de kerk, de godsdienst. De godsdienst is gelukkig, eindelijk!, niet langer het allesbeheersende despotisme, de dictatuur die [zij] eeuwen lang was. We ondervinden er nog wel de implicaties van de door [haar] opgelegde wetten, maar ze zijn niet langer houdbaar en brokkelen tot mijn groot genoegen dagelijks verder af (Raes e.a. 1969, 4).

Desondanks, zo stelt Den Haan in een essaybundel uit 1962, *De lagere hartstochten: meditaties over pornografie*, zouden negentiende-eeuwse opvattingen over fatsoen, zedelijkheid en preutsheid, net als de idee dat de burger op moreel vlak dient beschermd te worden, nog sterk leven bij de rechterlijke en overheidsinstanties die het openbare leven domineren (Den Haan 1962, 38-39). Pas in de loop van de jaren zeventig groeit ook binnen deze (logge) instanties stilaan het bewustzijn dat er een discrepantie bestaat tussen de reële zeden en waarden waarop burgers zich dagelijks beroepen, en de officiële normen en wetten waarop zij hun oordelen baseren.[6] Daarvan getuigt onder meer een artikel van Alain de Nauw, professor aan de Vrije Universiteit van Brussel, uit 1978 in het vakblad *Rechtskundig Weekblad* met de titel 'Bedenkingen over de hiërarchie van de waarden in het bijzonder strafrecht'. De Nauw stelt dat '[m]eer en meer juristen de veroudering vast[stellen] van het bijzonder strafrecht in verband met de keuze van de incriminaties en de hiërarchie ervan in de hedendaagse samenleving' (De Nauw 1978, 625). Hij pleit dan ook voor een versoepeling van de strafwetgeving:

> In onze tijd wordt een zoveel vrijere houding tot seksuele handelingen aangenomen dan vroeger. Deze grotere vrijheid zou een aantal strafbaarstellingen van zedendelicten doen vervallen. [...] Pornografie zou enkel

> strafbaar blijven, indien voor de eerbaarheid aantastelijke voorwerpen of afbeeldingen aan het publiek worden opgedrongen (De Nauw 1978, 642).

Een tweede argument tegen censuur dat auteurs in hun essays aanhalen is dat de vermeende kwalijke gevolgen die pornografie zou hebben voor de samenleving, laat staan voor iedere individuele burger, moeilijk te bewijzen vallen. Hermans schrijft over deze kwestie:

> [D]e bestrijders der z.g. pornografie menen zich altijd te kunnen rechtvaardigen door te wijzen op de gevaren die deze literatuur voor de samenleving heet op te leveren: Wélke kwade gevolgen zijn aan het nauwkeurige beschrijven van sexuele praktijken verbonden? […] Zoiets valt nooit te bewijzen (Hermans 1949, 141).

En ook Van Duinkerken sluit zich daarbij aan: '[D]e inwerking van pornografie op de volksgezondheid is onmogelijk aan te duiden met een enkelvoudige norm' (Van Duinkerken 1969, 67).

Censuur van pornografische of expliciet seksuele teksten zou dus niet kunnen worden gelegitimeerd vanuit het argument dat de morele en zedelijke bescherming van burgers noodzakelijk is. Toch wordt de schadelijke invloed van pornografie op een jong leespubliek vaak ingezet als verantwoording voor censuur, inbeslagname of veroordeling door overheidsinstanties. Dat dit een prangende maatschappelijke kwestie was, blijkt uit het feit dat in de jaren zestig, vooral in de Verenigde Staten, tal van empirische studies worden gevoerd naar de effecten van tekstuele representaties van seks op jongeren. Over de overigens niet-significante resultaten van deze studies wordt ook gerapporteerd in Nederlandstalige tijdschriften. In *Dux*, dat nota bene een christelijk georiënteerd tijdschrift was en werd uitgegeven door de Katholieke jeugdraad voor Nederland, wordt de uitkomst van enkele Amerikaanse onderzoeken als volgt samengevat:

> De persoonlijkheid van de lezer, zijn psychologische habitus, zijn reeds bestaande instelling tegenover de materie in kwestie bepalen in hoge mate het leeseffekt. […] De wijze van percipiëren speelt kennelijk een zo belangrijke rol, dat het tevoren onmogelijk is een boek te beoordelen op een gunstig dan wel ongunstig effekt op degenen, die zullen lezen. […] [Bovendien] is het hoogst onwaarschijnlijk dat een jongen of een meisje een houding tegenover de diverse levensgebieden aanneemt op grond van leesinvloeden. […] Hoewel het overnemen van [bepaalde] denkbeelden wel mogelijk is, zal dit toch alleen gebeuren wanneer de jongere hier anderszins al toe neigt (Van Bergen 1966, 420).

Aangezien het begrip pornografie sterk tijd- en cultuurgebonden is en de effecten ervan op de lezer niet te bewijzen vallen, stellen verschillende auteurs dat de verantwoordelijkheid voor de lectuur van teksten met een – eventueel aanstootgevende – seksuele inhoud bij de lezer zelf ligt. Volgens Hermans moeten 'degenen die van erotische lectuur werkelijk en oprecht, spontaan, walgen, […] dit alleen wijten aan het feit dat zij het boek niet op tijd hebben dichtgeslagen' (Hermans 1949, 142). Ook Raes vindt dat iedere burger vrij moet zijn om pornografie te consumeren: 'Als ik zogenaamde pornografische foto's wil kopen, en die aan mijn vrienden wil tonen, is dat mijn volste recht. Ik moet ook vrij zijn films te zien en boeken te kopen die ik wil' (Raes e.a. 1969, 4).

De auteurs zijn het erover eens dat die beslissing niet op voorhand zou mogen worden gemaakt door een rechtbank, de politie of enige andere overheidsinstantie, instanties die overigens wel de schijn van objectiviteit dragen, maar waarvan de besluiten en sancties berusten op oordelen en interpretaties van (een kleine groep) individuen, zo beklemtoont Van Duinkerken:

> Een poging tot objectiviteit verlegt de bevoegdheid tot oordeel naar een schijnbaar belangloze instantie als 'de' overheid, 'de' rechtbank, 'de' politie, die echter in de maatschappij geen abstracta zijn, doch levende mensen met eigen ervaringen, begrippen en vooroordelen (Van Duinkerken 1969, 67).

De aanklachten van de auteurs tegen censuur impliceren uiteraard een bredere kritiek op de (conservatieve) morele opvattingen en de bevoogdingspolitiek van de overheid. In een artikel uit 1963-1964 gaat De Vree nog een stap verder en pleit nadrukkelijk voor een betere seksueel-literaire emancipatie van de lezer en voor een verregaande hervorming van de samenleving waarin de lectuur van expliciet seksuele teksten niet langer als onzedelijk wordt beschouwd: 'De enige mogelijke oplossing is een *lezer die kan lezen*; een betere seksuele opvoeding, een betere levensstandaard, een volledige vrijheid van godsdienst én ateïsme [sic]: een nieuwe samenleving' (De Vree 1963-1964, 451).

Dat de auteurs pleiten tegen censuur in al haar vormen en voor een tolerantere houding tegenover seks in de literatuur, en de samenleving in het algemeen, betekent evenwel niet dat ze populaire pornografische publicaties als zodanig verdedigen en al zeker niet dat ze die op gelijke hoogte plaatsen met literatuur. Hoewel de auteurs er in hun essays stellig op wijzen dat termen als 'pornografisch', 'erotisch' en 'aanstootgevend' niet op basis van absolute criteria te definiëren vallen, gaan velen onder hen wel uit van het traditionele onderscheid tussen wat men erotische literatuur zou kunnen noemen en populaire pornografische romans als een vorm van niet-literatuur.

Wanneer Hermans het in zijn stuk heeft over pornografie bedoelt hij immers niet

populaire porno. Hij gebruikt de term uitsluitend voor literaire werken die 'beschrijv[ing]en van sexuele praktijken' bevatten, maar die 'door standing van uitgevers, schrijvers en betrekkelijke onbevattelijkheid van inhoud niet verward kunnen worden met de gewone pornografie tegen de welke de politie een routinestrijd voert' (Hermans 1949, 140). Om het onderscheid te maken tussen populaire lectuur en literatuur doet Hermans dus een beroep op inhoudelijke (de complexiteit van de tekst) en institutionele criteria (de reputatie van de uitgever en de positie van de auteur in het veld). Hugo Raes sluit zich daarbij aan en differentieert verder tussen populaire pornografie en erotische literatuur op basis van het beoogde leespubliek en de verschillende leesbehoeften van dat publiek: 'Ik maak wel onderscheid tussen banale platvloerse erotiek (cfr. Soethoudt-boeken) die speculeert op de primair, op de onderontwikkelde' (Raes e.a. 1969, 3). Raes lijkt dus uit te gaan van twee types lezers: de onderontwikkelde lezer die op een lichamelijke manier leest met het oog op seksuele opwinding, en de intellectuele lezer die vooral een esthetische ervaring beoogt. Dat onderscheid gaat terug op de klassieke (kantiaanse) esthetica die stelt dat de esthetische ervaring een louter cognitieve – en dus geen zintuiglijke – ervaring is (Falk 1993, 7-9; Pease 2000, 67). Populaire literatuur zou daarentegen een voornamelijk fysiek effect bij de lezer beogen, namelijk sensatie, opwinding of seksuele prikkeling in het geval pornografie.

Louis Paul Boon daarentegen stelt in zijn essay 'Van pornografie naar erotiek' (1969) dat esthetisch-literaire appreciatie en seksuele prikkeling elkaar niet uitsluiten. Integendeel, literaire en narratieve kwaliteit zou het pornografische, prikkelende effect net bevorderen. Goed geschreven en subtiel opgebouwde pornoromans zouden 'de lezer in een steeds heftiger mate van opwinding [...] brengen, tot dan, aan het einde van het boek, de climax wordt bereikt' (Boon 1969, 69). Dat neemt niet weg dat Boon vindt dat de meeste pornoboeken seks op een onesthetische manier representeren en 'erop gericht [lijken] ons weerzin te bezorgen voor datgene wat toch een der voornaamste bedrijvigheden is in het leven van een mens' (Boon 1969, 69). Bovendien zouden de meeste pornografische teksten waarachtigheid en subtiliteit missen, omdat ze 'ook maar in het minst rekening [houden] met onze bestaande sociale en maatschappelijke remmingen en hinderpalen' (Boon 1969, 69). De personages zouden types zijn van wie de lezer een 'minderwaardigheidskompleks' krijgt, omdat alle 'ten tonele gevoerde mannen krachtpatsers blijken te zijn, die op een enkele avond zes zeven maal opnieuw verwezenlijken, wat wij slechts in de loop van een, en dan nog drukbezette, week kunnen bewerkstelligen' (Boon 1969, 69).

De auteurs van de zojuist besproken essays lijken in eerste instantie een pleidooi te voeren voor pornografie, voor een vrijere seksuele moraal in het algemeen en tegen iedere vorm van censuur van overheidswege. Toch blijken deze essays bij nader inzien vooral opgevat als een verdediging van het eigen werk en dat van collega-auteurs tegen de censuur. De auteurs komen op voor hun eigen literaire vrijheden, bijvoor-

beeld om openlijk over seks te schrijven, en willen daarbij nadrukkelijk de gelijkschakeling van hun werk met het populair pornografische genre vermijden. Zodoende bevestigen de auteurs de klassieke dichotomie tussen populaire porno en 'hoge' literatuur.

'Op zoek naar een verhaal'[7] – De verzoening tussen literatuur en pornografie?

Naast talrijke essays over porno, verschijnen in het begin van de jaren zeventig twee opvallende bundels – een in Nederland en een in Vlaanderen – die expliciet geconcipieerd zijn als hybride pornografisch-literaire experimenten: *Foei! nieuwe pornografische verhalen van nederlandse auteurs* (1970) en *Het voortplantingsoffensief. Erotiese spielereien* (1971). Het zijn eclectische verzamelingen van verhalen en kritisch-beschouwende teksten, en in het geval van *Het voortplantingsoffensief* ook van gedichten en tekeningen. In de bundels wordt – zeer vergelijkbaar met wat Boon voorstelt – geprobeerd om literatuur en pornografie, om het esthetische, het expliciet seksuele en het prikkelende, met elkaar te verzoenen.

De Vlaamse en de Nederlandse bundels werden respectievelijk uitgegeven door Walter Soethoudt en Albert Rikmans. Die laatste stond aan het hoofd van het Amsterdamse Triton Pers en had zich net als Soethoudt toegelegd op het populaire (erotische en pornografische) circuit. De auteurs die bijdragen voor de bundels leverden, waren bijna allemaal bekende of minder bekende literaire auteurs, zoals Alfred Kossmann, Willem G. van Maanen en Simon Vinkenoog voor de Nederlandse bundel en C.C. Krijgelmans, Gust Gils en De Vree voor de bundel uitgeven door Soethoudt. Als we mogen afgaan op het nawoord in *Foei!*, zijn de medewerkers serieuze Nederlandse auteurs die 'nooit iets met "pornografie" van doen gehad hebben, zelfs niet eens weten wat "pornografie" is' (Grashoff 1970, 202). Die karakterisering klopt echter niet helemaal. Een aantal van de betrokken auteurs was zeker bekend met de pornografische materie en het erotische fonds van Rikmans: J.G. Hageman bijvoorbeeld vertaalde de negentiende-eeuwse erotische verhalenbundel, *The Pearl*, die verscheen bij Triton Pers en ten tijde van zijn publicatie behoorlijk wat commotie veroorzaakte (*Vrije volk* 1969, 2). En ook Krijgelmans, De Vree en Gils vertaalden al eerder het oeuvre van Sade in opdracht van Soethoudt. Daarnaast schreven Krijgelmans en De Vree ook pornoromans onder pseudoniem voor dezelfde uitgever. Kortom, uit de beknopte analyse van de paratekst en de genese van de bundels blijkt al hun hybride literair-pornografische karakter.

Het voortplantingsoffensief en *Foei!* kunnen in verschillende opzichten beschouwd worden als een verderzetting van wat te lezen staat in de essays over porno. Aan de ene kant zijn de bundels opgevat als een literaire provocatie van de morele en religi-

euze gezaghebbers. Gils noemt *Het voortplantingsoffensief*, dat trouwens begint met een satirische synodetekst, een 'indirect manifest' (Gils 1971, 25). De Vree beschouwt de confrontatie van literatuur en expliciete seks dan weer als een manier om censoren uit te dagen en voor schut te zetten wanneer de literaire kwaliteit van de teksten blijkt: 'Ik [...] neem me voor vanavond een verhaal te schrijven voor een boek dat, stel ik me voor, in beslag moet worden genomen zodat de censoren, geconfronteerd met zowel pornografie als talent ("schrijvend Vlaanderen"), zichzelve belachelijk maken' (De Vree 1971, 13). Ook in *Foei!* wordt iedere vorm van censuur veroordeeld. In het nawoord door Pieter Grashoff bij dat boek staat dat deze kwestie alle auteurs aanbelangt, ook degenen die nog niet direct geconfronteerd werden met censuur: 'De stemmen van de auteurs uit dit boek hebben nog niet geleden, maar ze zijn met roepen begonnen' (Grashoff 1970, 204).

Aan de andere kant laten beide bundels zien op welke manieren de auteurs pornografie, en dan vooral het prikkelende effect, trachten te combineren met het literaire. Ook hier valt op dat ze zich proberen te onderscheiden en distantiëren van andere (populaire) publicaties in het pornografische circuit. De combinatie van literatuur met expliciete seksuele passages die de lezer moeten opwinden, blijkt echter voor de meeste schrijvers geen vanzelfsprekende oefening. Daarvan getuigen onder meer de titel van Kossmanns bijdrage 'Op zoek naar een verhaal' (Kossmann 1970, 59) in *Foei!* en metacommentaren als die van De Vree in *Het voortplantingsoffensief*:

> Ik heb niet voldoende imaginatie om een [verhaal] te maken. [...] Ik zal maar iets opdiepen uit de werkelijkheid. Maar die is helemaal niet bevredigend. Die is verpakt in onuitgesproken woorden, die hapert in het schemer tussen liefdes en begeerten, die is geweven uit een samenraapsel van fijne meisjeslingerie en een bevuilde onderbroek. Mijn werkelijkheid is niet eens pornografisch genoeg voor ons gerecht. Door ouders en clergé is mij met sukses geïnjekteerd: schuldgevoelens (De Vree 1971, 14).

De Vree, die in zijn essay pleit voor een betere seksuele opvoeding, heeft met andere woorden zelf moeite om over seks te schrijven, omdat het een overwegend non-verbale, sensitieve activiteit is, die bovendien niet in een publiekelijk of, meer specifiek, literair discours kan worden beschreven vanwege het taboe dat erop rust. Daarnaast lijken ook de eigen seksuele ervaringen, die onder druk staan van dat taboe en schaamtegevoelens, te kort te schieten. In een brief aan Soethoudt die is opgenomen in *Het voortplantingsoffensief*, stelt ook Gils dat een nieuw maatschappelijk referentiekader noodzakelijk is om tot 'werkelijk superieure erotografie' te komen, aangezien 'een doorsnee opvoeding in het westen nog steeds individuen aflevert die min of meer verminkt zijn waar het de erotiek betreft' (Gils 1971, 26). Het per se willen doorbreken van het pornografische en erotische taboe, terwijl een dergelijk kader ontbreekt, ontaardt volgens Gils al snel in fantasie en 'een soort van idealisme, naïef en kortzich-

tig als elk idealisme'. En 'zodoende,' gaat Gils verder, 'wordt het gebrek van de meeste schrijvers van erotiek-om-de-erotiek gewoon een vorm van courthsmahlerisme' (Gils 1971, 27).

Ook van Boon werd een brief opgenomen. Hij werd benaderd door Soethoudt om een stuk te schrijven voor *Het voortplantingsoffensief*, maar hij weigerde en uiteindelijk werden alleen de vier tekeningen die Boon bij zijn weigeringsbrief voegde, afgedrukt in de bundel. Uit Boons brief blijkt dat Soethoudt initieel het idee had opgevat om een pornoroman te schrijven waarbij ieder hoofdstuk door een andere auteur zou worden verzorgd. Na de lectuur van drie proefhoofdstukken die werden geschreven door Soethoudt zelf, Krijgelmans en Julien Vandiest (Soethoudt 2008, 137), vreesde Boon voor de matige literaire kwaliteit van een dergelijk project – een terechte vrees zo blijkt uit de drie hoofdstukken die onder de titel 'het oorspronkelijke VOORTPLANTINGSOFFENSIEF' zijn opgenomen in de finale uitgave van de bundel. De hoofdstukken zijn onderling narratief onsamenhangend, inconsequent op het niveau van karaktertekening en blinken uit in het gebruik van stereotiep pornografische uitdrukkingen – wat overigens wel een komisch en parodistisch effect heeft. Jef Geeraerts, die eveneens werd gecontacteerd door Soethoudt, weigerde trouwens om dezelfde redenen als Boon: '"Met stijgende verbazing heb ik de stukken gelezen, die je bij het contract hebt gevoegd. Ik wist wel dat pornografie slecht geschreven en vervelend kon zijn, maar ik wist niet dan men deze slechte kwaliteiten zo ver kon drijven"' (Jef Geeraerts in Soethoudt 2008, 136).

Bij het merendeel van de auteurs van *Foei!* en *Het voortplantingsoffensief* is een vergelijkbare terughoudendheid tegenover het genre van de populaire pornografie merkbaar. Die vertaalt zich onder meer in het feit dat alle schrijvers bijzonder trouw blijven aan hun persoonlijke literaire stijl. Zo kenmerkt het verhaal van neo-avantgardist C.C. Krijgelmans zich net als het literaire werk van de auteur door een minimalistische, doch complexe narratieve structuur, abstract taalgebruik en ontregelende beeldspraak waarin seks en geweld op een haast futuristische wijze samenkomen (cf. Vervaeck 2004 en Bernaerts e.a. 2011). Krijgelmans integreert expliciete representaties van masturbatie en cunnilingus in zijn verhaal en gebruikt het typisch pornografische jargon met woorden als 'flamoes' en 'lul'. In tegenstelling tot de pornoromans die Krijgelmans onder pseudonieum schreef, is 'Het spook met de korst' (1971) echter bezwaarlijk seksueel prikkelend te noemen: de setting is dystopisch en de hermetische en narratief complexe stijl leidt af van de seksuele inhoud. Bij een auteur als Van Maanen valt dan weer de thematische continuïteit op. In zijn surrealistisch kort verhaal, 'Het Meisje, de Dokter en de Neus' (1970) staan bekende thema's als pedofilie, incest en de freudiaanse psychoanalyse centraal (cf. Pol e.a. 2011).

Ook de opvattingen van de auteurs over pornografie, die impliciet uit de teksten blijken, lopen uiteen: vele vormen van seks komen aan bod – homoseksualiteit ('Weef-

sels' (1970) van Steven Membrecht), fetisjisme ('In vrije val' (1971) van Paul Koeck), travestie ('Het meisje, de dokter en de neus' (1970) van Van Maanen), sadisme ('Brief aan de goddelijke Markies de Sade' (1971) van Walter Soethoudt) en pedofilie ('Rechtvaardigheid' (1970) van Pieter Grashoff en 'Kleine Kroniek' (1970) van Marie-Sophie Nanthusius) – en ook de pornografische expliciteit van de romans varieert behoorlijk.

Ondanks deze uiteenlopende concepties van pornografie, lijken de auteurs zich duidelijk bewust van de pornografische clichés en conventies (Maingueneau 2007, Paveau 2014); door overdrijving, parodie en omkering onthullen en doorbreken ze die nadrukkelijk. Een belangrijk element van het pornografische discours is uiteraard de expliciete representatie van het erotische lichaam en van seksuele handelingen. In het verhaal van Willem G. Van Maanen nemen die representaties groteske en zelfs carnavaleske proporties aan en wordt de spot gedreven met het mannelijke lid. Zo bevat de tekst naast een fantastische geslachtsverandering waarbij een penis uit de vagina van het hoofdpersonage groeit, een scène waarin datzelfde personage de penis van haar broer schminkt als een vuurtoren. Na de ejaculatie wordt de vuurtoren/penis spottend omschreven als een 'zielig restje van een doorprikte kinderballon' (Van Maanen 1970, 70). 'Het spook met de korst' van C.C. Krijgelmans is dan weer een dystopisch toekomstverhaal waarin het pornografische ideaal van de ogenblikkelijke seksuele bevrediging[8] radicaal wordt omgekeerd: de onmiddellijke seksuele vervulling van de seksuele behoeften van de personages is een verplichting geworden. Daardoor scheppen de personages niet langer genot in hun seksuele activiteiten. Daarnaast valt het op dat de auteurs de typische pornografische taboeonderwerpen, als homoseksualiteit, impotentie en castratie ('De vreugde van Veronica' (61) van Frans de Bruyn), niet schuwen, en ook dat is een strategie om het pornografische discours open te trekken en te ondermijnen.

De eigenzinnige invulling van het literair-pornografische project door de auteurs en de heterogeniteit van de bundels verraden dat er geen coherent literair programma achter schuilgaat. Een mogelijke verklaring hiervoor kan worden gevonden in het feit dat de drijvende krachten achter *Foei!* en *Het voortplantingsoffensief*, niet de auteurs, maar wel de uitgevers waren. Dat blijkt uit weigeringsbrieven als die van Boon die zijn opgenomen in *Het voortplantingsoffensief* en uit de talrijke metacommentaren die verwijzen naar Soethoudt en Rikmans. Zo vermeldt Vinkenoog 'Rikman, Tritonuitgever' (Vinkenoog 1970, 174) met naam en toenaam en ook Soethoudt wordt expliciet genoemd, bijvoorbeeld in de bijdrage van Freddy de Vree met de titel 'Een verhaal voor Soethoudt': 'Soethoudt wil een verhaal! Misschien kan ik hém als hoofdpersonage nemen. Walter Soethoudt, mijn held, maar om geen vermindering van honorarium te krijgen beschrijf ik hem onder pseudoniem, alleen herkenbaar door intieme vrienden en vriendinnen' (De Vree 1971, 13-14).

Aan de grondslag van beide bundels ligt dus vooral een programma van de uitgevers. Door literaire auteurs te winnen voor een pornografisch project proberen zij een genre dat typisch geassocieerd wordt met de marges van het literaire veld, meer centraal te positioneren in dat veld, om zodoende hun eigen fondsen een meer literaire uitstraling te verlenen. Bovendien spreken ze op die manier ook een dubbel leespubliek – een pornografisch en een literair – aan, wat dan weer commercieel interessant was. Dat porno-uitgevers Rikmans en Soethoudt zich een meer literair imago wilden aanmeten komt op verschillende manieren tot uiting. In de jaren 1964 en 1965 breidt Soethoudt zijn fonds, dat initieel uitsluitend bestond uit populair pornografische romans, uit met Nederlandse vertalingen van de meer prestigieuze[9] werken van Sade: *Juliette* verscheen tussen 1964 en 1965 in zes delen en werd vertaald door René Gysen, Gust Gils, Freddy de Vree en C.C. Krijgelmans; daarna verscheen in 1965 *Filosofie in het boudoir* in een vertaling door C.C. Krijgelmans (Soethoudt 2008, 129). Soethoudt gaf die Sadevertalingen erg luxueus uit op zwaar papier en met een harde omslag. Bovendien verschenen de Saderomans niet onder pornografische imprints als Juthro, Dageraad of Van Hevel (de meisjesnaam van Soethoudts moeder), maar onder Soethoudts eigen naam. In het eerder genoemde interview met Van der Mijn onthult Soethoudt zijn motivaties daarachter: 'Ik wil mij langzaam opwerken in het betere genre' (Van der Mijn 1965, 13). In de loop van de jaren zeventig en tachtig zal Soethoudt overigens zijn aandacht volledig verplaatsen naar het literaire werk. Ook Albert Rikmans had meer literaire plannen met zijn fonds. Zo blijkt uit een interview met de *Leidse Courant* uit 1971. De uitgever wil het geld dat hij met zijn populaire publicaties verdient, investeren in ander materiaal:

> Door het een kun je het ander doen. [...] De "echte" sex is voorbij maar niet de goede erotische literatuur. Er blijft steeds een publiek dat het houdt bij detectives [...], bij het te gemakkelijke romannetje. Daar speel ik op in. Daaraan is wat te verdienen. Maar met deze verdienste wil ik wat gaan doen: mijn fonds uitbouwen met uitgaven op gebied van kunst, populair wetenschappelijke uitgaven, kinderboeken etc. (Rikmans 1971).

In het fonds van Rikmans verschijnt inderdaad later dat jaar het kunstboek *Karel Appel over Karel Appel* (1971).

Conclusie

De hierboven behandelde essays over pornografie en de literair-pornografische bundels sluiten uiteraard aan bij bredere discussies over culturele censuur en morele en zedelijke vrijheid, die het publieke en literaire forum beheersten in de jaren zestig en zeventig, discussies die ook aan bod komen in andere bijdragen aan dit boek. In hun essays en bundels geven de auteurs uiting aan twee specifieke bezorgdheden. Ener-

zijds vormen de teksten een aanklacht tegen censuur van boeken op basis van hun zogenaamd 'aanstootgevende' karakter, of het nu gaat om literaire, pornografische of literair-pornografische werken. Die vorm van censuur zou ingegeven zijn door achterhaalde christelijke, morele en zedelijke opvattingen die desondanks nog steeds de publieke opinie, het algemene denken en gedrag – en zelfs het schrijven van bepaalde auteurs – lijken te domineren. Lezers moeten volgens de auteurs zelf kunnen beslissen wat ze al dan niet kopen en lezen.

Anderzijds zorgde de toenemende morele en zedelijke liberalisering van de maatschappij, cultuur en literatuur er eveneens voor dat de populaire pornoroman in Vlaanderen en Nederland floreerde – tal van uitgeverijen die zich specialiseerden in het genre werden opgericht. Zowel uit de essays als de tekstbundels, blijkt dat literaire auteurs beducht zijn voor een reductionistische gelijkschakeling van die *populair pornografisch publicaties* van vaak bedenkelijke esthetische kwaliteit met erotische of subversieve *literatuur*. Zeker binnen discussies over censuur van aanstootgevend materiaal zagen de auteurs die gelijkschakeling tussen beide als een mogelijke bedreiging.

Foei! en *Het voortplantingsoffensief* zijn dan wel opgevat als hybride experimenten tussen literatuur en pornografie, in hun toenadering tot het pornografische genre lijken de auteurs er zich toch vooral van te willen distantiëren, door het nadrukkelijk gebruik van literaire technieken, door metafictionele en reflectieve passages, door parodie en overdrijving… Willen de uitgevers hun pornografisch fonds een meer literair elan te verlenen door de bundels – wat mogelijk ook commercieel interessant was –, dan zijn de auteurs gereserveerder. Ze willen zich niet 'verlagen' tot het niveau van pornografische pulp en houden daarmee de klassieke (conservatieve) tegenstelling tussen 'hoge' en 'lage' literatuur in stand. Dat er in de periode waarin de bundels verschenen een strikt *institutioneel* onderscheid bestond tussen die twee segmenten van het literaire veld, blijkt ook uit het feit dat *Foei!* en *Het voortplantingsoffensief* – ondanks de bijdragen van enkele prominente literaire auteurs – weinig tot geen weerklank vonden bij de literaire kritiek. Dat de bundels verschenen in de fondsen van populaire uitgevers bleek dus bepalend voor de receptie ervan.

Literatuur

Baudry 1997
P. Baudry, *La pornographie et ses images*. Parijs, Armand Colin, 1997.

Beekman 2011
K. Beekman, 'Overheidscensuur en zelfcensuur in de 20e en 21e eeuw', in: M. Mathijsen (red.), *Boeken onder druk: censuur en personvrijheid in Nederland sinds de boekdrukkunst*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, 137-151.

Beekman 2016
K. Beekman, 'De Sade as a Benchmark. Dutch Legal Actions Against Obscenity in Literature, Theatre and Film in the 1960s and 1970s', in: R. Grüttemeier (red.), *Literary Trials. Exceptio Artis and Theories of Literature in Court*. New York/Londen, Bloomsbury Academic, 2016, 89-106.

Van Bergen 1966
J.M.S. van Bergen, 'Wat te denken van slechte leesinvloeden?' in: *Dux. Maandblad gewijd aan jeugd en wereld*, 33, 1966, 412-424.

Bernaerts e.a. 2011
L. Bernaerts & B. Vervaeck, '"Wie is toch deze verrassende Krijgelmans?" Ivo Michiels, C.C. Krijgelmans en het Vlaamse romanexperiment', in: *TNTL*, 127, 2011, 164-188.

Boon 1969
L.P. Boon, 'Van pornografie naar erotiek', in: *Snoecks. Literaire Almanak voor Zuid en Noord*, 45, 1969, 68-70.

Boon 1971
L.P. Boon, 'Plantaardige erotiek', in: L.P. Boon, G. Gils, F. de Vree, J.E. Daele, F. de Bruyn, P. Koeck, M. Andries, L. Veydt, C.C. Krijgelmans, N. van Bruggen, W. Soethoudt, P. Snoeck & H.C. Pernath, *Het voortplantingsoffensief: erotiesche spielereien*. Antwerpen, Walter Soethoudt, 1971, 33-41.

Brems 2009
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2009 [2006].

Bruckner e.a. 1977
P. Bruckner & A. Finkielkraut, *Les nouveau désordre amoureux*. Parijs, Editions du Seuil, 1977.

Buelens 2018
G. Buelens, *De jaren zestig: een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo/Anthos, 2018.

Cremer 1964
J. Cremer, *Ik Jan Cremer*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1964.

Van Duinkerken 1969
A. van Duinkerken, 'Pornografie', in: *Snoecks. Literaire Almanak voor Zuid en Noord*, 45, 1969, 66-68.

Egbers 1971
H. Egbers, 'Albert Rikmans (Triton uitgeverij): Vraag naar het boek blijft; het is maar: hoe speel je het?' in: *Leidse Courant*, 31-03-1971.

Falk 1993
P. Falk, 'The Representation of Presence: Outlining the Anti-Aesthetics of Pornography', in: *Theory, Culture & Society*, 10, 1993, 1-42.

Gelder 2004
K. Gelder, *Popular fiction. The Logics and Practices of the Literary Field*. Londen/New York, Routledge, 2004.

Gils 1971

G. Gils, 'Beste Walter', in: L.P. Boon, G. Gils, F. de Vree, J.E. Daele, F. de Bruyn, P. Koeck, M. Andries, L. Veydt, C.C. Krijgelmans, N. van Bruggen, W. Soethoudt, P. Snoeck & H.C. Pernath, *Het voortplantingsoffensief: erotiesche spielereien*. Antwerpen, Walter Soethoudt, 1971, 25-31.

Grashoff 1970

P. Grashoff, 'Nabeschouwing', in: W.G. van Maanen, S. Membrecht, M.S. Nathusius, S. Vinkenoog, P. Grashoff, J.G Hageman & A. Kossmann, *Foei! nieuwe pornografische verhalen van nederlandse auteurs*. Amsterdam, Triton Pers, 1970, 195-204.

Grüttemeier 2013

R. Grüttemeier, 'De omgang van de rechtspraak met literatuur in België aan de hand van Jef Geeraerts' *Black Venus*', in: *Spiegel der Letteren*, 55, 1, 2013, 35-49.

Den Haan 1962

J. den Haan, *De lagere hartstochten: meditaties over pornografie*. Den Haag, Bakker, 1962.

Hazeu 1972

W. Hazeu, *Wat niet mocht...: een overzicht van censuur, ernstige en minder ernstige gevallen van vrijheidsbeknotting in Nederland 1962-1971*. Amsterdam, Harmonie, 1972.

Hermans 1949

W.F. Hermans, 'Pornografie en de publieke opinie', in: *Litterair paspoort*, 4, 1949, 140-143.

Van Isacker 1969

F. van Isacker, 'Censuur en vrijheid', in: *Snoecks. Literaire Almanak voor Zuid en Noord*, 45, 1969, 78-82.

Kemp 1969

B. Kemp, 'Het rijk der dubbelzinnigheid', in: *Snoecks. Literaire Almanak voor Zuid en Noord*, 45, 1969, 74-77.

Kossman 1970

A. Kossman, 'Op zoek naar een verhaal', in: W.G. van Maanen, S. Membrecht, M.S. Nathusius, S. Vinkenoog, P. Grashoff, J.G Hageman & A. Kossmann, *Foei! nieuwe pornografische verhalen van nederlandse auteurs*. Amsterdam, Triton Pers, 1970, 59-64.

Leemans 2001

I. Leemans, 'Het pornografisch offensief. Over de korte bloeiperiode van de Nederlandstalige pornografische roman', in: *Yang*, 37, 1, 2001, 576-584.

Van Maanen 1970

W.G. van Maanen, 'Het Meisje, de Dokter en de Neus', in: W.G. van Maanen, S. Membrecht, M.S. Nathusius, S. Vinkenoog, P. Grashoff, J.G Hageman & A. Kossmann, *Foei! nieuwe pornografische verhalen van nederlandse auteurs*. Amsterdam, Triton Pers, 1970, 65-94.

Maes 2012

H. Maes, 'Who Says Pornography Can't Be Art?', in: H. Maes & J. Levinson (red.), *Art and Pornography: Philosophical Essays*. Oxford, Oxford University Press, 2012, 17-47.

MAINGUENEAU 2007
D. Maingueneau, *La littérature pornographique*. Parijs, Armand Colin, 2007.

VAN DER MIJN 1965
A. van der Mijn, 'HIJ Walter Soethoudt', in: *Het Parool*, 20-04-1965.

MILLER 2018
T. Miller, 'Perversion and Utopia, Sade, Fourier en Critical Theory', in: *College Literature*, 45, 2, 2018, 330-359.

DE NAUW 1978
A. de Nauw, 'Bedenkingen over de hiërarchie van de waarden in het bijzonder strafrecht', in: *Rechtskundig weekblad*, 42, 10, 1978, 625-654.

PAVEAU 2014
M.-A. Paveau, *Le discours pornographique*. Parijs, La Musardine, 2014.

PEASE 2000
A. Pease, *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

POL e.a. 2011
K. Pol & R. van der Paardt, 'Willem G. van Maanen', in: *Kritisch Literatuur Lexicon*. Groningen, Martinus Nijhoff, 2011, 1-21.

DE POTTER 2012
L. De Potter, 'Poëtisch protest in de Vlaamse *sixties*. Hugues C. Pernaths engagement in "Index-gedicht 42-44" op de Anti Censuur Protest Read In (1968)', in: Y. T'Sjoen, E. van Damme & L. Custers (red.), *Jarig in mijn schitterend woord. Opstellen over Hugues C. Pernath*. Gent, Academia Press, 2012, 63-84.

RAES 1968
H. Raes, 'Auteursprotest tegen censuur', in: *Heibel*, 52, 4, 1968, 28-30.

RAES e.a. 1969
H. Raes & F. Depeuter, 'Pornografie, ja of neen? Interview van F. Depeuter met Hugo Raes', in: *Heibel*, 53, 1, 1969, 3-6.

REVE 1965
G. Reve, 'Over pornografie', in: *Verzameld werk. Deel 6*. Amsterdam/Antwerpen, Veen, 2001 [1965], 358-367.

RUITER e.a. 1996
F. Ruiter & W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/ Antwerpen, Arbeiderspers, 1996.

DE SADE 1965-1966
D.A.F. de Sade, R. Gysen (vert.), G. Gils (vert.), F. de Vree (vert.) & C.C. Krijgelmans (vert.), *Juliette. Deel 1-6*. Antwerpen, Walter Soethoudt, 1965-1966.

DE SADE 1966
D.A.F. de Sade & C.C. Krijgelmans (vert.), *Filosofie in het boudoir*. Antwerpen, Walter Soethoudt, 1966.

SOETHOUDT 2008
W. Soethoudt, *Uitgevers komen in de hemel. Herinneringen*. Antwerpen/Amsterdam, Meulenhoff/Manteau, 2008.

SCHMOOK-DIELTJENS 1969
G. Schmook-Dieltiens, *Censuur, het veelkoppige monster*. Brugge, Sonneville, 1969.

VERVAECK 2004
B. Vervaeck, 'Een stroom in een ruïne. Het vroege werk van C.C. Krijgelmans', in: Y. T'Sjoen & L. Stynen (red.), *Onderstroom: de vergankelijkheid van het schrijverschap. Verkenningen van de Vlaamse literatuur buiten beeld (1952-1968)*. Gent, Academia Press, 2004, 65-76.

VINKENOOG 1970
S. Vinkenoog, 'Van Knaap tot Man', in: W.G. van Maanen, S. Membrecht, M.S. Nathusius, S. Vinkenoog, P. Grashoff, J.G Hageman & A. Kossmann, *Foei! nieuwe pornografische verhalen van nederlandse auteurs*. Amsterdam, Triton Pers, 1970, 167-194.

DE VREE 1963-1964
F. de Vree, 'Literatuur en vrijheid: pornografie en haar verdedigers', in: *Podium*, 18, 10, 1963-1964, 446-451.

DE VREE 1969
F. de Vree, 'Seks-kunst-vlaanderen', in: *Vlaanderen*, 18, 108, 1969, 385-386.

DE VREE 1971
F. de Vree, 'Een verhaal voor Soethoudt', in: L.P. Boon, G. Gils, F. de Vree, J.E. Daele, F. de Bruyn, P. Koeck, M. Andries, L. Veydt, C.C. Krijgelmans, N. van Bruggen, W. Soethoudt, P. Snoeck & H.C. Pernath, *Het voortplantingsoffensief: erotiesche spielereien*. Antwerpen, Walter Soethoudt, 1971, 13-23.

HET VRIJE VOLK 1969
'Uitgever van vertaling The Pearl voor de rechter', in: *Het vrije volk*, 24-12-1969.

WILLIAMS 1989
L. Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1989.

NOTEN

1. Dit is de titel van een interview van Frans Depeuter met Hugo Raes dat in 1969 in het tijdschrift *Heibel* verscheen.

2. In een artikel naar aanleiding van de Anti Censuur Protest Read In te Antwerpen in 1968, schreef Hugo Raes, toen 29 jaar oud, hierover het volgende: '[W]ij beleven een op de spits gedreven strijd tussen koppige verstarring, verkalking, en een drang naar verbetering, vooruitgang, evolutie. […] Het is onvermijdelijk dat in de bloeiperiode van de beschaving die wij eigenlijk nu beleven, wij bedoelen de enorme ontwikkeling van wetenschap en techniek, ingrijpende veranderingen op andere [ideologische, morele en intellectuele, KVH] terreinen moeten volgen' (Raes 1968, 29).

3. In zijn cultuurgeschiedenis van de jaren zestig wijst Geert Buelens erop dat de revolutionaire tendens in dat decennium niet overschat mag worden. Een groot deel van de bevolking vond het revolutionaire gedachtegoed te verregaand en de culturele veranderingen te ingrijpend. Bovendien, zo schrijft Buelens, 'bleek er zich op het einde van het decennium veeleer een [politieke] restauratie voor te doen' (Buelens 2018, 9).

4. Dit is de titel van een essay van Bernard Kemp dat in 1969 gepubliceerd werd in *Snoecks. Literaire Almanak voor Zuid en Noord.*

5. De 'exceptio artis'-regel veronderstelt een zekere 'terughoudendheid ten opzichte van kunst' bij het vellen van een juridisch oordeel (Beekman 2011, 142). Deze regel impliceerde ook dat een kunstwerk steeds in zijn geheel beschouwd moest worden. Als een boek ondanks enkele aanstootgevende passages in zijn totaliteit als een vorm van kunst of literatuur kon gelden, met andere woorden als een boek voldoende esthetische kwaliteiten vertoonde en niet louter de opwinding van de lezer beoogde, kon de rechter besluiten om de auteur niet te vervolgen. Daarnaast brachten de rechters bij hun oordeel de artistieke intentie van de schrijvers in rekening (Beekman 2016, 90-91).

6. In zijn bijdrage aan dit boek komt Ralf Grüttemeier tot een soortgelijke conclusie. Hij stelt dat de overheid en het gerecht in Vlaanderen zich al vanaf het einde van de jaren zestig soepeler opstellen en rekening hield met de veranderende seksuele moraal.

7. Dit is de titel van de bijdrage van Alfred Kossmann in *Foei! nieuwe pornografische verhalen van nederlandse auteurs* (1970).

8. Volgens Bruckner en Finkielkraut kenmerkt het pornografische discours zich door het 'fantasme de l'instantanéité', dat stelt dat 'tout soit, sur-le-champ, porté au faîte jouissance. Que le rapport sexuel ne soit placé au terme d'une maturation, d'une attente, d'un travail, d'une stratégie' (Bruckner e.a. 1977, 65-66). Ook Baudry beschouwt de ogenblikkelijke bevrediging van de seksuele daad als een wezenlijk kenmerk van pornografie: 'C'est l'instantané de la jouissance, sa facilité d'accès et le fantasme, sans besoin de contester la société existante et ses rigidités […] que propose, d'emblée en images, l'industrie du sexe' (Baudry 1997, 35). Die regel of norm van de ogenblikkelijke vervulling van de seksuele verlangens geldt in vele pornografische romans als een stilzwijgende afspraak tussen de personages. Iedereen is immers niet alleen een potentiële sekspartner, in de pornografische wereld spreekt het voor zich dat iedereen altijd en onmiddellijk bereid is tot seks.

9. In de loop van de twintigste eeuw krijgt het werk van Sade meer en meer academische en kritische aandacht van onder meer Klossowski, Horkheimer en Adorno, Blanchot, Bataille, vanwege zijn subversieve, filosofische waarde (cf. Miller 2018 over de internationale, academische en kritische Sadereceptie).

Partners in crime

Schrijvers, juristen, literatuurwetenschappers en de penisgroet

Ralf Grüttemeier[1]

Tussen februari 1966 en november 1968 verschenen in totaal 18 nummers van *daele*, een gestencild blad uitgegeven door Jan Emiel Daele. In nummer 10 van mei/juni 1967 waren op twee bladzijden 68 getypte regels te lezen van de Vlaamse schrijver Herman J. Claeys onder de kop 'De penisgroet'. Die regels begonnen als volgt: 'We gaan een nieuwe wijze van groeten invoeren: in plaats van elkaar de hand te drukken, drukken we elkaar de penis. De hand drukken is zo eentonig, het biedt zo weinig variatie, het is niet expressief genoeg' (*daele* 10, 57). De mogelijkheden met de penis daarentegen acht hij 'onbeperkt':

> Bij een kollega is het een vormelijk en automatisch aanraken van de pantalon met de vingers. Ontmoet je je baas dan blijft het slechts een symbolische handbeweging in de richting van de onderbuik, jij met respekt, hij achteloos. Wordt [sic] je aan een vreemde voorgesteld, tijdens een vergadering of bijeenkomst, dan open je verstrooid je gulp en laat je je ondergoed aanraken. Tijdens een receptie kun je gerust je gulp open laten staan. Maar ontmoet je vrienden, dan zijn er zoveel variaties als er graden in de vriendschap bestaan: de penis licht aanraken met een of twee vingers; hem met de hand omvatten; hem lichtjes strelen; de eikel ontbloten; de eikel drukken; de penis oprichten tot een lichte erektie; de penis in erektie strelen; één pompbeweging; twee pompbewegingen; drie, enzovoort (*daele* 10, 57).

Bijproduct van deze omwenteling in groeten is een verrijking van het Nederlands. Na allerlei varianten van de groet die ik oversla, belandt Claeys bij: 'de pik een knik geven en verend loslaten (uitbreiding van de woordenschat: piknikken, nikte pik, heb pikgenikt)' (*daele* 10, 57).

Wie op de tweede bladzijde van de tekst is aangekomen en denkt dat ongeveer de helft van de mensheid een groet-loos bestaan tegemoet zal gaan, moet constateren dat Claeys op dat terrein niet helemaal van blindheid kan worden beticht. Na 36 regels

over de begroetingen tussen jongens volgen vijf regels over wanneer een meisje en een jongen, of twee meisjes elkaar ontmoeten:

> Dan kan de tepel, in bepaalde gevallen de beide tepels, een vergelijkbare rol spelen. Bij entoeziaste begroetingen zal het meisje zich met de hand laten masturberen, doch de coïtus zal eerder een uitzondering blijven, althans bij wijze van groet (*daele* 10, 58).

De tekst van Claeys beschrijft echter niet alleen de nieuwe mogelijkheden om te groeten, hij motiveert die ook. Dat doet hij vanuit de overtuiging dat het 'penis- en tepeldrukken' een 'omwenteling in de menselijke verhoudingen' teweeg zou kunnen brengen omdat 'ieder er zijn persoonlijkheid in kan leggen', en omdat het 'de getrouwe uitdrukking is van de gevoelens die men jegens iemand koestert. Gedaan met het valse entoeziasme bij de begroeting van iemand die men haat' (*daele* 10, 58). De tegenstelling tussen maatschappelijke hypocrisie aan de ene kant en authentieke expressie aan de andere valt daarbij samen met die tussen degenen die hopeloos achterblijven, en degenen met *time on their side*: 'Wie progressief denkt zal onmiddellijk moeten toegeven dat de banale handdruk in het licht van het aktuele stadium van onze beschaving een hopeloos anakronisme aan het worden is' (*daele* 10, 58). Omdat het initiatief van de jeugd moet komen, wil Claeys 'zelfs een oproep doen tot de leraren en opvoeders om de jeugd er in de scholen van jongs af mee vertrouwd te maken'. Maar Claeys weet dat er nog een lange weg te gaan is: 'Bij mijn weten wordt het nog nergens anders toegepast dan binnen het groepje dat meestal in John's place komt te Brussel' (*daele* 10, 58).

Deze tekst zou vermoedelijk alleen nog bij specialisten en liefhebbers bekend zijn, ware het niet dat vier maanden na verschijnen, op maandag 2 oktober 1967, kort na zeven uur in de ochtend, vier agenten van de bewakings- en opsporingsbrigade BOB bij Daele thuis in Gent aanbelden. Zij kwamen in opdracht van de procureur des Konings in verband met een klacht betreffende openbare zedenschennis door 'De penisgroet'. Dat opsporingsonderzoek leidde tot de inbeslagname van alle nummers van *daele* die nog in huis waren en van nogal wat ander schriftelijk materiaal inclusief adressenlijsten, correspondentie, ongepubliceerde manuscripten en een aantal andere boeken en tijdschriften. Een deel werd door de agenten meegenomen, een deel verzegeld achtergelaten, aldus Daele – de enige getuigenis van de gebeurtenissen op 2 oktober die we hebben (cf. Daele 1968, 75v.). Drie dagen later, op 5 oktober, werd ook het huis van Herman J. Claeys doorzocht (*daele* 13, 90).

De episode komt in veel studies voor waarin de jaren zestig in Vlaanderen een rol spelen. Over het algemeen worden de gebeurtenissen gebruikt ter illustratie van een klimaat van conservatisme en repressie in Vlaanderen, soms in expliciet contrast met een meer liberaal Nederland. Zo schrijft Hugo Brems in zijn deel van de Taalunie-

literatuurgeschiedenis: ‘gevallen van seksuele vrijmoedigheid in de literatuur botsten in Vlaanderen feller met de dominante opvattingen dan in Nederland’. Dat verklaart hij voor Vlaanderen met ‘het grote verschil in snelheid tussen revolutiegezinde jongeren, die duidelijk naar Nederland lonkten’, enerzijds, ‘en anderzijds wetgeving en overheid’ (Brems 2005, 264). Tegenover ‘de opvallend tolerante en hervormingsgezinde opstelling van de overheid’ in Nederland (Brems 2005, 259) staat bij Brems een behoudsgezinde Vlaamse overheid, wat volgens hem ‘onvermijdelijk tot botsingen’ moest leiden: ‘Die krijgen dan soms het karakter van geïmproviseerde paniekreacties. Een goed voorbeeld daarvan in november [sic] 1967 waren de huiszoekingen door de Belgische opsporingsbrigade bij Jan Emiel Daele en Herman J. Claeys’ (Brems 2006, 264).

Een vergelijkbaar beeld van een irrationeel en onprofessioneel repressief optreden van de Vlaamse overheid kan men ook uit de presentatie van het geval bij Kevin Absillis afleiden:[2] ‘Waarom het ludiek-provocerende tekstje “De penisgroet” de juridische autoriteiten tot intimiderende en ook voor die tijd volstrekt buitenproportionele acties had gedreven, is nooit helemaal duidelijk geworden’ (Absillis 2009, 435). Omdat het nooit tot een proces is gekomen, is de terechte vraag van Absillis bij gebrek aan bewaarde juridische documentatie niet meer met zekerheid te beantwoorden. Maar ging het bij de twee huiszoekingen wel echt om ‘geïmproviseerde paniekreacties’ en ‘volstrekt buitenproportionele acties’? Eerder onderzoek naar de omgang van de Belgische rechterlijke macht met literatuur – onder andere naar de juridische perikelen rond Jef Geeraerts’ *Black Venus* in november 1969 en rond Hugo Claus’ toneelvoorstelling *Masscheroen* vanaf februari 1968 – heeft immers laten zien dat literatuur in de Belgische rechtspraak sinds het einde van de negentiende eeuw op een bijzonder stabiele relatieve autonomie kon bogen. Autonomer overigens dan in Nederland, waar het vaker tot processen en zelfs veroordelingen in verband met literaire teksten kwam, óók in de jaren zestig, en óók op het terrein van de openbare zeden.[3]

In het vervolg zal ik aantonen dat het ingrijpen van de rechterlijke macht in verband met ‘De penisgroet’ juist géén ‘repressieve actie’ was die afwijkt van het bestaande beeld van de relatief grote vrijheid die literatuur in de Belgische rechtspraktijk sinds het eind van de negentiende eeuw tot op heden geniet. Met andere woorden: het vigerende onderzoek is te klakkeloos de zelfpresentatie van Daele en Claeys gaan volgen die mede ervoor gezorgd heeft dat de zaak als repressieve actie werd gepercipieerd. Daarbij zal ik eerst ingaan op de reacties uit het contemporaine literaire veld en op de strategische dimensie van het handelen van Daele en Claeys in deze. Vervolgens zullen de acties rond het tijdschrift *daele* in hun juridische context geplaatst worden, onder andere aan de hand van de ongeveer gelijktijdige inbeslagname van het oktober-nummer van het Amerikaanse tijdschrift *Playboy* in Brussel in 1967. Daarna zal ik proberen om een verklaring te geven voor het hierboven geschetste beeld van de *daele*-zaak in het bestaande onderzoek.

De protesten

Wanneer de verontwaardiging in literaire kringen een graadmeter is voor repressief overheidsgedrag, dan lijken de huiszoekingen en inbeslagnames inderdaad volstrekt buitenproportioneel. Afgaande op het verslag van de betrokkene, werd op 2 oktober nog dezelfde avond door Hugo Raes, Herwig Leus, Julien Weverbergh en Ben Cami een actiecomité in het leven geroepen. Dat actiecomité richtte meteen een steunfonds op en stelde een manifest op waarin beknopt de acties van de BOB werden beschreven. Het manifest vervolgde dat die acties

> een direkte aanslag vormen op de persoonlijke vrijheid, de vrijheid van mening, de persvrijheid en op een aantal andere vrijheden meer waarover de demokratische landen in alle officiële redevoeringen de mond vol hebben. Zulke acties wijzen in de richting van een politiestaat (*daele* 13, 6).

Het manifest werd in het Frans en Engels vertaald, breed verstuurd en stond op 8 oktober integraal in de Vlaamse krant *Het Laatste Nieuws*, waar Willem M. Roggeman op 5 oktober als eerste over de huiszoeking bij Jan Emiel Daele verslag had gedaan en er scherp stelling tegen had genomen.[4]

Op 10 oktober verscheen in *Het Laatste Nieuws* het protest van 27 Vlaamse schrijvers met betrekking tot het voorval, samengesteld door Roggeman. Zes pregnante formuleringen uit die interviews vindt men terug op het titelblad van het 'noodnummer' *daele* 13, gedateerd 'Allerheiligen 1967'. Boon stelde bijvoorbeeld op het titelblad: 'Zulk optreden van het gerecht valt in geen geval goed te praten. Dit zijn zuivere gestapomanieren' (*daele* 13, 18) en uit de mond van Paul de Wispelaere werd opgetekend: 'Tegen de steeds toenemende brutaliteit en machtswellust van de Belgische politie dient de individuele vrijheid in alle opzichten dringend beschermd te worden' (*daele* 13, 20). Terwijl Hugo Claus de voor de actie verantwoordelijke procureur 'immoreel en geestesziek en een gevaar voor de maatschappij' (*daele* 13, 15) noemde, bevestigde het optreden van justitie voor Hugo Raes de achterlijkheid van België in vergelijking met het buitenland: 'Het zou een te gevaarlijk precedent scheppen indien men dit censuuroptreden gewoon liet plaatsgrijpen' (*daele* 13, 20).

Twee dagen na de publicatie van de 27 stellingnames protesteerde de Vlaamse afdeling van de PEN-club 'met klem' tegen de inbeslagnemingen die in strijd zijn 'met de elementaire rechten van elke schrijver en met het recht van de auteur op zijn eigen geschriften' (cf. *daele* 13, 23). Ook de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen nam een dag later het woord, zij het in de voorwaardelijke wijs: 'Indien mocht blijken, dat de grondwettelijke garanties inzake de vrijheid van meningsuiting met de voeten worden getreden, zal de vereniging hiertegen een krachtige actie in het leven roepen', waarbij deze conditionalis werd ingeleid met de zuinige opmerking

'ook al zijn bewuste schrijvers geen lid'. Vier dagen later verklaarde de Vereniging van West-Vlaamse Schrijvers 'zich volledig akkoord' met deze motie (cf. *daele* 13, 24, 91, 92).

Ondertussen had ook het actiecomité niet stilgezeten. Met datum van 2 november werd in het noodnummer gemeld dat de '*daele*-prijs van het Vrije Woord' aan Roggeman 'voor zijn joernalistieke aktiviteiten in de zaak Daele-Claeys werd toegekend' – de prijs zou op 4 november te Dendermonde in het artistiek centrum Celbeton door Louis Paul Boon worden uitgereikt. De prijs die niet regelmatig zou worden toegekend maar 'enkel wanneer daartoe aanleiding bestaat' – mij is geen tweede toekenning bekend – was bedoeld voor verdiensten 'op het gebied van de objektieve voorlichting, de bestrijding van censuur of de verdediging van de vrije meningsuiting'. De jury bestond uit Ben Cami, Herwig Leus en Julien Weverbergh van het actiecomité alsmede uit Paul de Wispelaere, René Gysen, Gust Gils en Marcel Wauters (cf. *daele* 13, 10).

Terwijl de loop der dingen in het Vlaamse literaire veld de indruk wekt van een opvallend snel op gang gekomen en goed geoliede protestmachine, was de internationale weerklank eerder gering (cf. *daele* 13). Ook in Nederland bleef het tamelijk stil, al doneerde Gerard Reve 25 gulden aan het steunfonds van Daele met wie hij al langer contact had (cf. Maas 2010, 162v., 207v.):

> Lieve Kunstbroeder, Hierbij een kleine bijdrage voor het fonds. […] Jullie moeten ijveren voor likwidatie van jullie operettestaat, & voor aansluiting van de Noordhelft bij Nederland. De Belgische Opstand was de grootste stommiteit, zo veel is wel duidelijk. Bevestig me even de ontvangst. Veel liefs wenst je je toegenegen kunstbroeder (*daele* 13, 89).

In Nederland verschenen verder enkele kortere krantenberichten (o.a. *De Tijd* van 18-10-1967 en de *Provinciale Zeeuwse Courant* van 19-10-1967) en kreeg Daele begin 1968 de ruimte om zijn verslag te doen in de polemische rubriek 'De kam' van het tijdschrift *Komma*. Het tijdschrift verscheen weliswaar in Nederland maar had in de redactie naast Pierre H. Dubois ook de Vlamingen Gysen, Willy Roggeman, Weverbergh en De Wispelaere. Deze bijdrage onder de kop 'Maandagmorgen 2 oktober' was al eerder aan een aantal tijdschriften en kranten verstuurd en in delen reeds in *daele* 13 verschenen. Daarin stelt Daele onder andere dat het al te duidelijk is 'dat deze neofascistische zuiveringsactie een sterke uiting is van de tegenwoordig almaar erger wordende reactionaire tendens van de roomse rothonden in onze Vlaamse Gewesten' (Daele 1968, 78; cf. *daele* 13, 4). En hij voegt eraan toe:

> Hierom is het begonnen: niét om een slecht begrepen, goed geschreven verhaal met absurde humor, maar wél om een principiële zaak, een zaak van individuele vrijheid, van persoonlijke menselijkheid, een confrontatie

> tussen links en rechts, progressief en conservatief, tussen dictatuur en democratie (Daele 1968, 79; cf. *daele* 13, 4).

Waarbij het overbodig is te zeggen dat politie en rechterlijke macht voor Daele uiteraard niet aan de kant van de democratie staan. Zo bekeken, lijkt er in het Nederlandstalige, en vooral dan in het Vlaamse literaire bedrijf eind 1967 een breed gedragen consensus te bestaan dat hier inderdaad een overdreven, repressieve en illegitieme juridische actie werd ondernomen. Een nadere blik op het functioneren van de protestmachine leert echter dat de centrale acteurs herhaaldelijk de zeilen moesten bijzetten om deze indruk in stand te houden.

De strategische dimensie van de zelfpresentatie door Daele en Claeys

Wanneer men naar de begeleidende brief van het actiecomité bij het begin oktober verstuurde manifest kijkt, dan wordt daarin expliciet gesteld dat ondertekenen 'niet inhoudt dat u de tekst van Herman J. Claeys noch het tijdschrift *daele* als dusdanig dekt'. Ondertekenen betekende daarentegen dat men zijn of haar 'verontwaardiging uitspreekt over het optreden van de politie'. Het ging hier immers 'om een principiële kwestie', en die kwestie was met betrekking tot het politieoptreden tweeledig: enerzijds drong zich de vraag op 'in hoeverre het publiceren van een tekst als misdadig kan worden beschouwd', anderzijds 'vooral' de vraag 'in hoeverre de persoonlijke eigendom zo maar willekeurig in beslag kan worden genomen' (cf. *daele* 13, 7). Met andere woorden, *in casu*: één, mocht de procureur überhaupt ingrijpen in verband met de tekst 'De penisgroet', en twee, indien het antwoord op de eerste vraag toch positief zou zijn, welke persoonlijke eigendommen van Daele en Claeys mocht hij dan bij een huiszoeking meenemen?

Speelde in het manifest dus 'De penisgroet', verschenen in het literaire tijdschrift *daele*, wel degelijk nog een rol – zij het slechts die van 'een tekst' –, dan is deze dimensie en daarmee de eerste principiële kwestie enkele dagen later uit het protest verdwenen. In een – overigens niet geplaatste – ingezonden brief van Claeys en Daele als reactie op een stuk van Louis de Lentdecker van 7 oktober in *De Standaard* formuleren Claeys en Daele stellig: 'De verontwaardiging en de verzetaktie gelden het inbeslagnemen van manuskripten, dagboeken en brieven' (*daele* 13, 28; cf. *daele* 13, 42v.). Van de vraag in hoeverre het publiceren van een tekst strafrechtelijke consequenties kan hebben, wordt hier niet meer gerept – het gaat uitsluitend nog over de inbeslagneming. Dat dit geen toevallige omissie is, kan men verder adstrueren met een verwijzing naar een stuk van 28 oktober van bondgenoot Roggeman, deze keer niet in *Het Laatste Nieuws* maar in *Het volksbelang*. Het protest mikt volgens hem niet op de verdediging van 'De penisgroet', het ging er

> zelfs niet om de inbeslagname van het tijdschrift 'daele' aan te klagen. […] Alhoewel reeds onzinnig had men de inbeslagneming van dit tijdschrift door het gerecht nog kunnen aanvaarden. Het protest van de schrijvers is echter in de eerste plaats gericht tegen het buitensporig optreden van de rechercheurs die het appartement van twee jonge schrijvers hebben overhoop gehaald, die massa's persoonlijke papieren hebben meegenomen, evenals een deel van de bibliotheek en de persoonlijke briefwisseling. De inbeslagneming van dit persoonlijk bezit gaat alle perken te buiten (*daele* 13, 59).

Roggeman stelt dus expliciet dat wanneer het bij een inbeslagneming van het tijdschrift *daele* alleen was gebleven, men dit sportief had kunnen dragen. Maar dat is niet wat het manifest oorspronkelijk had gesteld, en het gaat ook nog weer een stap verder dan wat Claeys en Daele in hun eerdere brief aan *De Standaard* hadden gezegd, want van het overhoop halen van het appartement was in het stuk van Claeys en Daele nog geen sprake.

Deze verschuiving binnen de slagorde van het nog prille protest heeft voor een deel met de juridische kant te maken. Een eerstejaarsstudent rechten had reeds kunnen vertellen dat het censuurverbod in de grondwet niet impliceert dat publicaties boven de wet staan. Zodra zij met andere wetten en rechten in botsing komen, kunnen ook naar aanleiding van de gepubliceerde teksten strafrechtelijke vervolgingen worden ingesteld, en dat is ook regelmatig bij drukpersdelicten gebeurd (cf. Delbecke 2012, Hupe 2019), óók op het terrein van de goede zeden (cf. De Zegher 1973). Maar er lijken nog andere verklaringen mee te spelen bij het opgeven van ieder protest tegen de inbeslagneming van 'De penisgroet' en *daele*.

De tekst kreeg namelijk niet alleen in *De Standaard* de wind van voren als zijnde een 'gewrocht' en een blijk van de beperkte ontwikkeling van Claeys en Daele, met als conclusie: 'de politiemaatregel tegen hen is geen aanslag op de kunst, op de vrijheid noch op de kunstenaar' (*daele* 13, 25v.). Dezelfde mening over het literaire gehalte van 'De penisgroet' waren ook nogal wat schrijvers toegedaan die Roggeman voor *Het Laatste Nieuws* had geïnterviewd. Zo sprak Claus over 'een vrij kinderachtige tekst' en Bernard Kemp dacht in dezelfde richting: 'Het artikel van Claeys vind ik sullig en kinderachtig en kan niet tot de literatuur gerekend worden' (cf. *daele* 13, 15 en 17). Verder hadden in die 27 protesten nogal wat auteurs in alle talen gezwegen over 'De penisgroet'. Het lijkt erop dat de schrijvers en hun actiecomité mede daarom van proteststrategie zijn veranderd: de geslotenheid van de gelederen van de protestmachine had baat bij een uitsluitend inzetten op de buitensporigheid van de inbeslagnemingen.

Voor deze bewuste keuze met betrekking tot de proteststrategie pleit ook een aantal andere factoren. Zo wordt in de reeds genoemde brief aan *De Standaard* in de dagen

na 7 oktober waarin de verschuiving in argumentatie voor het eerst zichtbaar is, ook voor het eerst gewag gemaakt van in beslag genomen 'dagboeken' (*daele* 13, 28) – in de genummerde opsomming van de in beslag genomen goederen in het manifest ontbreken die.

In het zwaarder aanzetten van de inbeslagname past ook de verontwaardigde presentatie van de gebeurtenissen bij de huiszoekingen. Hierboven werd reeds Roggeman aangehaald met de mededeling dat de rechercheurs 'het appartement van twee jonge schrijvers hebben overhoop gehaald' (*daele* 13, 59), wat in lijn is met Claeys' en Daeles bewering in de ingezonden brief aan *De Standaard* over de inbeslagneming als 'iets wat wij zelfs onze ergste vijanden niet toe zouden willen wensen' (*daele* 13, 28). Bij Claeys lijkt dat echter nogal te zijn meegevallen, zoals uit zijn gesprek met Weverbergh in de VARA-tijdschriftenkroniek valt af te leiden:

> Volgens de verslagen van Daele was het optreden van de politie bij hem brutaler dan bij mij. […] Alle beschreven vellen papier, alle tiposkripten, manuskripten, druk of stencilwerk werd [sic] vluchtig ingekeken en meteen in twee stapels verdeeld: een ordeloze hoop papier die achteraf door Daeles vrouw weer mocht opgeborgen worden en een andere stapel die naar een wachtende zwarte volkswagen werd gedragen (*daele* 13, 69).

Maar ook van de gebeurtenissen ten huize Daele bestaan er verschillende versies. Terwijl Daele op 21 oktober 1967 in *ABC* in gesprek met Louis Willems nog de dramatische en buitensporige kant onderstreepte en ook hier weer stelde: 'Een dergelijk optreden van de politie zoals ik nu heb meegemaakt, wens ik mijn ergste vijanden nog niet toe' (*daele* 13, 53), was zijn verslag begin 1968 in *Komma* eerder geamuseerd, met de rechercheurs in de rol van brave sukkels:

> Ik werd dus 's morgensvroeg uit mijn bed gehaald – ik ben een avondtype. Ik mocht mij niet aankleden, maar ik deed het toch, ik slaagde er zelfs in mij enige ogenblikken in mijn werkkamer af te zonderen. […] De rechercheurs vervulden hun opdracht keurig en nauwgezet. Zijn toonden heel wat belangstelling en kweten zich ijverig van hun taak. Zij handelden in opdracht van de Procureur des Konings te Gent die op een of andere aanklacht deze overval had bevolen. Niet alleen het tijdschrift 'daele' werd in beslag genomen, maar ook alles wat het onderzoek zogezegd dienstig zou kunnen zijn (Daele 1968, 76).

In deze presentatie valt weinig meer te beluisteren van een excessief politieoptreden en overhoop halen van appartementen. Maar de laatste aangehaalde passage laat nog een andere spanning in de presentatie van de huiszoekingen zien: het criterium voor het in beslag nemen was blijkbaar 'alles wat het onderzoek zogezegd dienstig zou kunnen zijn'. Dat is iets anders dan wat in de begeleidende brief bij het manifest werd

gesteld waarin sprake was geweest van een 'willekeurig in beslag' nemen van 'persoonlijke eigendom' (*daele* 13, 7).

Dat laatste was dan ook wat de door Roggeman begin oktober geïnterviewde 27 schrijvers hadden begrepen, althans een deel ervan. Maar de indruk die bij hen was gewekt ging nog verder. Zo stelt bijvoorbeeld Clara Haesaert in haar stellingname: 'Dat beslag gelegd kan worden op de handschriften van een auteur en dit niet alleen voor de duur van het onderzoek maar dus definitief, vind ik onbegrijpelijk' (*daele* 13, 17). Haesaert had de indruk gekregen dat hier literair werk in wording voorgoed door de overheid was ingepikt. Deze indruk kon uiteraard alleen door de betrokken auteurs en/of het actiecomité zijn gewekt. En Haesaert was niet de enige die zo dacht, al stelt Kemp iets voorzichtiger:

> Indien het waar is dat de leden van de Belgische Opsporingsdienst [...] verklaard hebben dat deze manuscripten ten eeuwigen dage zullen bewaard worden in het gerechtelijk archief, dan zijn zij ongetwijfeld hun bevoegdheid te buiten gegaan (*daele* 13, 17).

Blijkbaar is door de kerngroep van het protest begin oktober opzettelijk de indruk gewekt dat 'de ware reden voor deze culturele razzia' (*daele* 13, 4) een poging tot preventieve censuur was, die slechts onder 'het traditionele mom' van vermeende zedenschennis werd uitgevoerd, zoals Daele (1968, 78) het formuleerde. Die indruk is blijkbaar ook bij de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen gewekt, die immers in haar stellingname aankondigde tegen 'preventief beslag' in actie te komen – al leek de vereniging nattigheid te voelen, zoals uit haar voorzichtige inleiding 'indien mocht blijken' sprak. Ook bij de PEN-club lijkt dezelfde indruk van preventieve censuur te zijn gewekt. De PEN-club bracht op 12 oktober immers 'de wens' tot uitdrukking 'dat deze persoonlijke voorwerpen zo snel mogelijk aan de eigenaars zullen worden teruggegeven' (*daele* 13, 23).

Het lijkt er op dat de betrokkenen om strategische redenen informatie over een buitensporig optreden van de rechercheurs als preventieve censoren extra zwaar hebben aangezet om zo een maximale breedte en scherpte van het protest tot stand te brengen. Niets wijst er daarentegen op dat deze presentatie voor een adequate beschrijving van de gebeurtenissen kan doorgaan. De terughoudendheid van sommige contemporaine actoren (VVL, PEN, Kemp) tegenover de presentatie van de gebeurtenissen door de actiegroep en de discrepantie in de uitspraken van Daele maken het onwaarschijnlijk dat hier 'willekeurig' in beslag is genomen, laat staan opzettelijk preventieve censuur zou zijn gepleegd. Daar komt nog bij dat er weliswaar aankondigingen van de kant van Daele waren om een procedure tegen de overheid aan te spannen (cf. *daele* 13, 54), maar dat die blijkbaar op niets zijn uitgelopen. Anders had men dit zeker in *daele* of elders kunnen lezen.

Het strategisch vormen en vervormen van de gebeurtenissen blijkt uiteindelijk ook uit een ander, nogal cruciaal punt: Weverbergh tekende in het autobiografische *De voorwerpen* (1994, 277) op dat 'het in beslag genomen archief al zeven dagen na de inval gerestitueerd' werd – met uitzondering van de vier maanden na verspreiding nog bij Daele aangetroffen nummers van *daele* 10 en het typoscript van 'De penisgroet' zelf. In de eveneens in 1994 door Weverbergh gepubliceerde delen uit de dagboeken van de in 1978 overleden Daele wordt die teruggave na zeven dagen bevestigd. Daele schreef in zijn dagboek: 'Maandag heeft het gerecht mijn spullen teruggegeven. […] Ik heb de boel maar aanvaard. […] We zullen van de zaak Daele-Claeys maken wat er nog van te maken is' (cit. Weverbergh 1994, 277). Die restitutie moet dus zijn geweest op maandag, 9 oktober 1967 – toen de protestmachine nog maar net was begonnen te draaien. De 27 stellingnames in *Het Laatste Nieuws*, het protest van de PEN-club, het noodnummer *daele* 13 enzovoorts moesten toen nog allemaal verschijnen. Het verbaast dan ook niet dat de kern van de protestgroep deze restitutie niet naar buiten heeft gecommuniceerd, laat staan dat de aanvaarding van de restitutie ook de aanvaarding van de inbeslagname van *daele* 10 door Daele zelf inhield. Dat wat wel over restitutie in het openbaar werd gezegd, is bijzonder vaag gehouden, en is bovendien in tegenspraak met het dagboek en de presentatie van Weverbergh. Daele schrijft in *daele* 14 (verschenen rond de jaarwisseling 1967/68) en in *Komma* van begin 1968 dat hij zijn 'spullen' terug zou hebben gekregen 'omstreeks het tijdstip dat het noodnummer van *daele* 13 verscheen', dus rond 1 november, en dat vertegenwoordigers van justitie een en ander 'ongeveer een maand in hun bezit gehouden' zouden hebben (*daele* 14, 19; Daele 1968, 80).

Een oplettende lezer van dat noodnummer had daar echter al vragen bij kunnen stellen, want in datzelfde noodnummer vraagt Louis Willems al op 21 oktober aan Daele, zonder dat deze hem tegenspreekt: 'Gerechtelijke actie? Het gerecht heeft toch beslist geen vervolgingen te zullen instellen?' (*daele* 13, 54) – dat is dus minder dan drie weken na de huiszoekingen. In werkelijkheid had Daele zijn eigendommen al na zeven dagen weer terug, en niet na 'ongeveer een maand', zoals hij achteraf beweerde.

Men kan dus concluderen dat de presentatie van de gebeurtenissen door Claeys, Daele en het actiecomité nogal wat onduidelijkheden, leemtes, tegenspraken en manipulaties bevat. Een en ander kan worden herleid tot de strategie om een zo breed mogelijk protest eerst aan de gang te brengen en vervolgens zo langdurig mogelijk aan de gang te houden. De kern van dat protest werd daarbij gezocht in de verontwaardiging over een buitensporige inbeslagname van nogal wat materiaal buiten *daele* 10 om. Deze strategie bleek buitengewoon succesvol bij de contemporaine acteurs, ondanks een hier en daar geuite *conditionalis*: de bescherming van het literaire schrijven tegen vermeende overheidsinmenging bracht een bijzonder brede alliantie onder literatoren en delen van de pers tot stand, met als uitzondering een aantal katholieke bladen (cf. *daele* 13, 93). De hierboven gegeven reconstructie van de gebeurtenissen

en de strategische vervormingen zouden de huidige literatuurwetenschapper er echter van moeten weerhouden de presentatie door de betrokkenen en hun bondgenoten voor een adequate weergave van de historische gebeurtenissen te houden. Er is dus alle reden om vraagtekens te plaatsen bij de vermeende buitensporigheid van de juridische acties. Welk licht werpt de juridische context nu op de zaak?

'De penisgroet' in juridische context

Vanuit juridisch perspectief is het om te beginnen relevant dat de 25jarige Daele en zijn tijdschrift eind 1967 niet voor de eerste keer in aanraking kwamen met de overheid. In zijn terugblik in *Komma* uit 1968 vermeldde Daele namelijk dat reeds rond juni 1966 een ondervraging door een rechercheur had plaatsgevonden, op basis van

> een klacht neergelegd door de Antwerpse postmeester tegen priapeeën (gebloemleesd en ingeleid door weverbergh, vertaald door Ernst van Altena, verschenen bij De Bezige Bij onder de titel *Jij goudgepunte lans*) en romanfragmenten van mezelf (Daele 1968, 77).

Die vóór juni 1966 in *daele* 1 en 2 verschenen priapeeën waren voorpublicaties uit een bundel – *Jij goudgepunte lans*, dus – die pas in 1967 in Nederland zou verschijnen. Weverbergh had eveneens in oktober 1967 in zijn tijdschriftenkroniek voor de VARA naar deze zaak verwezen, al betrof de procedure volgens hem *alleen* de priapeeën (cf. *daele* 13, 71). Dat laatste is ook het meest waarschijnlijke scenario, omdat het bij die nog te verschijnen pikgedichten immers ging om delen van een buiten België te verschijnen boek – en tegen de import daarvan kon de Ministerraad onder bepaalde omstandigheden optreden (cf. De Zegher 1973, 74). Ook de Belgische post kon onder bepaalde voorwaarden het vervoer van zedenschennende publicaties weigeren, maar dat was een ingewikkelde procedure waarin de verdachte publicatie samen met een verslag van de procureur-generaal aan het Ministerie van Verkeerswezen en P.T.T. moest worden overgemaakt, waar dan vervolgens de beslissing over het verspreidingsverbod werd genomen. Vermoedelijk ondervroeg de politie Daele om na te gaan of een dergelijke operatie zou worden opgestart.

Over de uitkomst van dat onderzoek is niets bekend, maar het is niet ondenkbeeldig dat aan dit verhoor meer verbonden is geweest dan alleen het verzamelen van informatie. Daarop wijst een nadere blik op de verschijningsdata van de priapeeën in het tijdschrift *daele*: drie Nederlandse vertalingen van priapeeën uit dat boek van Weverbergh waren verschenen in *daele* 1 (55-58) begin 1966, en drie in het origineel én in vertaling in *daele* 2 (55-61) in april. Daarna volgde, wanneer we de datering van Daele mogen geloven, de ondervraging ergens in juni 1966 ('bij *daele* 3'). Het is gezien de beschikbare bronnen speculatief om aan te nemen dat is gedreigd met post-

of andere juridische maatregelen tegen het tijdschrift, mochten verdere priapeeën uit het nog te verschijnen boek voor-gepubliceerd worden. Maar toch is dat niet helemaal onwaarschijnlijk. Er valt namelijk, na een acht nummers durende priapeeënstilte, in het dubbelnummer *daele* 11/12 de volgende aankondiging te lezen, gedateerd 4 september 1967 – dus na het verschijnen van 'De penisgroet', maar nog vóór de inbeslagname ervan op 2 oktober 1967:

> 'daele 13' verschijnt op kerstmis a.s., is volledig gewijd, aan Priapus, en zal dan ook een 100-tal bladzijden priapeeën bevatten. U wordt uitgenodigd het bericht van deze literaire love-in in Uw tijdschrift/krant op te nemen of zelf geschikte kopij in te sturen. Alleen in het Nederlands geschreven priapeeën van al dan niet nog levende auteurs worden opgenomen of, indien vertaald, zullen ze samen met de originele tekst worden gepubliceerd. De kopij moet binnen zijn einde oktober 1967. Dit speciale 'daele'-kerstnummer zal verlucht worden met passende schetsen, collages, tekeningen en foto's (*daele* 11/12, 4).

Zo'n kerstnummer is nooit verschenen – *daele* 13 werd het 'noodnummer' en in het 'kerstnummer' *daele* 14 stond geen enkele priapee, net zomin als in de daaropvolgende vijf laatste nummers van *daele*. De gedachte dringt zich op van een bewuste provocatie van de rechterlijke macht, tegen de achtergrond van de eerdere ondervraging van Daele en daarbij mogelijk gemaakte afspraken of geuite dreigingen – al valt er niets te bewijzen.[5]

Vast staat in ieder geval dát de rechterlijke macht op 2 oktober 1967 in actie kwam, een kleine maand na deze merkwaardige priapeeënaankondiging. Die actie werd ondernomen, voor zover wij weten, op basis van verdenking van openbare zedenschennis door de tekst 'De penisgroet', die al vier maanden eerder was verschenen in het tijdschrift *daele*. Bij de zeden-artikelen 383-389 van het *Wetboek van Strafrecht* gaat het, tegen de achtergrond van de relevante grondwettelijke artikelen, bij een tekst als 'De penisgroet' om te beginnen om de vraag wie juridisch verantwoordelijk is voor het gewraakte artikel. De zogenaamde 'getrapte verantwoordelijkheid' uit het censuurartikel in de grondwet (art. 25) bepaalt dat, indien de schrijver bekend is en in België woont, de uitgever of verspreider nooit verantwoordelijk gehouden kan worden. Bij een eventuele aanklacht moet de procureur dus kunnen bewijzen wie de auteur van 'De penisgroet' was, dat hij in België woonachtig was, óf – mocht dat niet lukken – kunnen bewijzen dat Daele als redacteur van het gelijknamige tijdschrift voor de publicatie van 'De penisgroet' verantwoordelijk was, en zijn tijdschrift voor verkoop verspreid had.

Tegen die achtergrond lijkt de inbeslagname van de in het manifest opgegeven eigendommen bij Daele thuis – tevens het redactie- en verspreidingsadres – niet meteen

in tegenspraak met het wettelijke criterium 'alles wat dienen kan om de waarheid aan de dag te brengen' (*Wetboek van strafvordering*, art. 35). De huiszoeking bij de auteur van 'De penisgroet' drie dagen later wijst in dezelfde richting. Met het vaststellen van Claeys als in België woonachtig auteur van de gewraakte tekst kwam Daele in principe juridisch buiten schot te staan in deze kwestie. Dat hij zijn 'spullen' twee werkdagen later terugkreeg, is dan ook de juridisch consequente volgende procedurele stap.

Dat vervolgens ook de in België woonachtige auteur Claeys snel – in ieder geval vóór 21 oktober – te horen kreeg dat hij geen vervolging te duchten had, was vanuit juridisch perspectief eveneens niet verrassend (zoals *De Standaard* inderdaad op 10 oktober al had voorspeld): persdelicten bij teksten moeten immers in België door een jury, een zogenaamd Hof van Assisen – worden berecht, en de ervaring leerde dat een daadwerkelijke veroordeling vanwege openbare zedenschennis zo goed als uitgesloten was – al helemaal wanneer het om een literaire tekst ging. De laatste assisenzaken rond openbare zedenschennis door een literaire tekst waren dan ook de vrijspraken van Georges Eekhoud en Camille Lemonnier in oktober 1900 geweest. Noch Eekhouds roman *Escal-Vigor*, noch Lemonniers roman *L'Homme en amour* waren volgens de jury 'eene schennis der goede zeden'. Deze processen kunnen worden beschouwd als de sluitsteen van de feitelijke uitzonderingspositie van literatuur in de rechtspraak in België, de zogenaamde *exceptio artis*. Die vrijheid voor literatuur binnen de rechtspraak is in België in internationale vergelijking relatief vroeg gevestigd, zij is relatief groot, en bijzonder stabiel (cf. Grüttemeier 2016; Hupe 2019). In dat plaatje past het afzien van een aanklacht inzake 'De penisgroet'.

Blijft de vraag: wanneer die *exceptio artis* zo ver gaat in België, waarom is de rechterlijke macht dan eigenlijk opgetreden? Moet niet juist tegen de achtergrond van een relatief grote literaire vrijheid het optreden van justitie in deze 'buitensporig' worden genoemd? Ik denk van niet, en ik meen daarvoor een aantal argumenten te kunnen geven. Daarbij begin ik met inbeslagnemingen in zedenkwesties. Hoe uitzonderlijk waren die? Kort gezegd: het schijnt eind jaren zestig, begin jaren zeventig een regelmatig voorkomende praktijk te zijn geweest, zoals blijkt uit de kritiek van de jurist Julien de Zegher in zijn monografie onder de titel *Openbare zedenschennis* uit 1973:

> In elk geval, het in beslag nemen van werken, met uitblijven van vervolgingen is slechts een oplossing waarvan de wettelijkheid betwistbaar is: de zgn. 'vrijwillige afstand' die van de verdachte gevraagd wordt, wordt meestal onder een soort zedelijke dwang bekomen of onder bedreiging van vervolgingen, waarvan het parket kan weten dat zij toch niet kunnen doorgaan, terwijl de verdachte in onwetendheid hierover gelaten wordt (De Zegher 1973, 190).

Los van de vraag dus in hoeverre deze praktijk verwerpelijk is, is het vanuit de hier te beantwoorden vraagstelling relevant dat zij blijkbaar zo regelmatig werd toegepast dat De Zegher er een patroon in kon herkennen en bekritiseren. Dat is dus het tegendeel van een ‘geïmproviseerde paniekreactie’ en het is vanuit juridisch standpunt onderwerp van discussie, maar niet ‘buitenproportioneel’.

Bovendien moeten de gebeurtenissen rond Daele en Claeys in de context geplaatst worden van wat Inger Leemans (2001) noemt ‘de korte bloeiperiode’ van de Nederlandstalige pornografische literatuur tussen 1965 en 1975. De *daele*-zaak zit redelijk aan het begin van deze periode en vóór de hierboven genoemde juridische perikelen rond Geeraerts en Claus. Er was met andere woorden sprake van een nieuw fenomeen: het op grote schaal publiceren van pornografische verhalen met een literaire claim (zie: ‘de korte bloeiperiode’). De desbetreffende schrijvers waren meestal geen gevestigde figuren en de bladen waarin hun teksten verschenen genoten veelal geen hoge status (cf. Beekman 2016). Volgens De Zegher ligt het dan ook in de lijn der verwachting dat justitie het als haar taak beschouwde om de nieuwe evolutie op zedengebied te relateren aan de bestaande wetten en rechtspraktijken: ‘Vooralsnog wordt in België aangenomen dat de Staat tot plicht heeft het algemeen eerbaarheidsgevoel te beschermen en te zorgen dat de burgers de evolutie kunnen volgen zonder daarin aanstoot te vinden’ (De Zegher 1973, 41).

Het staat ook voor justitie buiten kijf dat de opvattingen op het terrein van de zeden en daarmee ook van zedenschennis in de loop der tijd evolueren. Wanneer er desondanks sprake is van een ‘plicht’ tot ingrijpen van overheidswege, dan is de ratio van deze plicht volgens De Zegher (1973, 42) het streven om ‘deze evolutie voor de gehele gemeenschap mogelijk te maken’. Dat de rechterlijke macht bij duidelijke signalen van veranderingen aan de hand van een vermeend delict probeert te bepalen of hier al dan niet sprake is van een wetsovertreding, is dus, zo beschouwd, de juridisch gebruikelijke gang van zaken. En die signalen waren er zonder meer: alleen de term ‘seksuele revolutie’ geeft aan dat in de jaren zestig sprake was van ingrijpende veranderingen van normen op zedelijk gebied (cf. Buelens 2018, 610), althans bij sommigen.

Juridische acties die proberen te bepalen in hoeverre de grenzen van de geldende wetten in een dergelijke periode worden overschreden moeten per definitie aan de hand van een concrete casus gebeuren. Bekeken vanuit de jurisprudentie wijst dus niets in de affaire rond ‘De penisgroet’ op buitensporigheid van het optreden van justitie, noch op een afname van de relatieve vrijheid van literatuur. Integendeel: vanuit dit perspectief draagt een rechtszaak als deze er uiteindelijk toe bij dat de betrokken juristen – en op indirecte wijze ook de schrijvers – structureel meer rechtszekerheid krijgen over waar de grens van openbare zedenschennis door de wetsartikelen wordt getrokken.

Deze conclusie wordt bevestigd door de inbeslagneming van het tijdschrift *Playboy* enkele dagen later, op 13 oktober 1967 wegens openbare zedenschennis in verband met 'sterk suggestieve foto's van een vrouw die zich masturbeert' (cf. *daele* 13, 13). Anders dan bij *daele* kwam het bij *Playboy* namelijk wel tot een aanklacht door de procureur en tot een proces. Een belangrijke reden voor dit verschil is het zogenaamde opportuniteitsbeginsel: afbeeldingen en foto's worden door de Belgische justitie niet als persdelict in de zin van de Grondwet behandeld. Daardoor mocht hier een Rechtbank van eerste aanleg recht spreken, en niet een jury zoals in een assisenzaak – waardoor een veroordeling inzake *Playboy* niet bij voorbaat zo goed als uitgesloten was.

Op 22 januari 1969 deed de Brusselse Rechtbank van eerste aanleg haar uitspraak en die luidde: de gewraakte zeven in *Playboy* afgedrukte *stills* uit de film *The Fox* (1967) van Mark Rydell, gemaakt op basis van het gelijknamige werk van D.H. Lawrence, vallen niet onder openbare zedenschennis. Interessanter dan deze uitspraak is vanuit de hier voorgedragen gedachtegang de uitvoerige, kunsthistorisch doorwrochte motivatie van het oordeel door de rechtbank, afgedrukt in 13 kolommen in het *Journal des Tribunaux* (1969, 139-143). De redenering van de rechters begint met de constatering van een 'depuis fort longtemps' in Frankrijk en België bestaande bijzondere bescherming van kunst binnen de rechtspraak. Daarop volgt de vaststelling dat de afbeelding van naakt op zich nog geen zedenschennis is. Dat wordt door de rechters onderbouwd met verwijzingen naar een grote hoeveelheid schilderijen van Michelangelo en Tintoretto tot aan Antoine Wiertz, en naar films als *Extase* van Gustav Machaty uit 1932 of *La Dolce Vita* van Fellini uit 1960. Daarna volgt een gedetailleerde analyse van de vermeende aanstotelijkheid van ieder van die zeven foto's, een beschrijving van een maatschappij in verandering op seksueel gebied en een karakterisering van het tijdschrift *Playboy* als zijnde niet alleen gericht op prikkeling der zinnen, maar ook op politiek en filosofie, met als conclusie:

> Attendu que de l'ensemble de ces constatations de fait, de l'examen détaillé des images incriminées, compte tenu de l'évolution actuelle des mœurs, le tribunal considère que lesdites images ne présentent pas un caractère contraire aux bonnes mœurs (*Journal des Tribunaux* 1969, 143).

Bij lectuur van deze 13 kolommen kan men zich nauwelijks aan de indruk onttrekken dat de rechters zich bijzonder grondig van hun taak wilden kwijten om anno 1969 de grens te bepalen tussen zedenschennis en toelaatbare artistieke afbeeldingen. In hun oordeel hebben ze tevens die grens verder opgeschoven zodat ook suggestieve naaktfotografieën in een massablad als *Playboy* buiten het delict 'openbare zedenschennis' vallen.

Beide juridische acties bij elkaar, de procedure rond *daele* en het proces tegen *Playboy* doen dan ook in niets denken aan een geïmproviseerde paniekreactie, noch kunnen

zij als buitenproportioneel worden gekarakteriseerd. Ze maken eerder de indruk van weloverwogen handelingen in overeenstemming met de rechtspraktijk met als doel, de grenzen van de aanstotelijkheid met betrekking tot kunstvormen eind jaren zestig opnieuw te bepalen. Vanuit structureel perspectief van de jurisprudentie kan worden gesteld dat die grenzen verder worden opgeschoven door deze procedures, waardoor de structurele relatieve vrijheid voor literatuur en kunst groter werd (cf. Grüttemeier 2013, 44).[6]

Literatuurwetenschappers en de kracht van censuurgevallen

Nu duidelijk is dat op het bestaande beeld van de affaire rond 'De penisgroet' in het bestaande literairhistorische onderzoek veel af te dingen valt, rijst de vraag hoe deze vertekende beeldvorming kan worden verklaard? Om te beginnen heeft men blijkbaar te weinig rekening gehouden met de strategische dimensie van het gedrag van de auteurs en critici die bij het conflict betrokken waren. Daardoor werd de visie van de deelnemers aan het conflict, wat de buitensporigheid van het repressieve gedrag van de overheid betreft, al te gemakkelijk als de feitelijke gang van zaken beschouwd.[7] Het lijkt er echter op dat daar bij censuurkwesties nog iets bij komt.

Tot de doxa van het literaire veld hoort dat zodra de overheid aan de vrijheid van literatuur raakt, duidelijk is aan welke kant een schrijver moet staan: tegenóver de overheid, die bijzonder kritisch in het openbaar wordt aangepakt. Dat gedrag kan uit veldtheoretisch perspectief worden herleid tot wat Bourdieu (1994, 267) als een van de criteria ter bepaling van de graad van veldautonomie heeft voorgesteld, te weten 'de kracht van de positieve aansporingen tot verzet of zelfs openlijke strijd tegen de machthebbers'. De positionering van de schrijver tegenover de censurerende instantie is daarbij uiteraard geen uitvinding van de jaren zestig of van het literaire veld. Ze is op zijn minst zo oud als de pornografie zelf: het schandaalgehalte en het opwindend potentieel van literatuur kan daardoor immers worden verhoogd (cf. Leemans 2002). Maar de sterkte en het draagvlak van de bovengenoemde kracht was aan het eind van de jaren zestig in België blijkbaar bijzonder groot, gezien de hierboven gepresenteerde reconstructie van de conflicten rond 'De penisgroet'.

Afgaande op het beeld van deze affaire in het bestaande onderzoek dringt zich de indruk op dat de beeldvorming rond censuurkwesties in literair- en cultuurhistorisch onderzoek wordt bepaald door een vergelijkbare kracht. Die zou dan te herkennen zijn in verhalen die deze botsingen presenteren als indicaties voor een bijzonder repressief, irrationeel en buitenproportioneel reagerende Vlaamse overheid (cf. Bousset 1993; Brems 2006, 264; Absillis 2009, 435; Beeks 2013, 255-257) – terwijl de casus van Geeraerts, Claus of Daele/Claeys zich daar bij nader inzien juist niet toe lenen. Deze stelling kan worden onderbouwd door de blik op de affaire rond 'De

penisgroet' te verbreden naar de functie die censuurkwesties in het algemeen in de jaren zestig kregen in het literaire veld, en naar wat daarvan in cultuurhistorisch onderzoek is terug te vinden.

In het verlengde van de autonomiemaatstaf van Bourdieu kan men constateren dat censuurgevallen in de jaren zestig voor de acteurs uit het literaire veld het instrument bij uitstek werden om zich te positioneren als, tegelijkertijd, uitermate kritisch tegenover de machthebbers, én als belijder van de autonomie van het literaire bedrijf. Zo wijdt het Nederlandse tijdschrift *Kentering* – uitgegeven door Nijgh & Van Ditmar, met onder anderen Albert Bontridder, Willem Roggeman en Harry Scholten in de redactie – in maart 1967 een heel nummer aan wereldwijde censuur. In de daaropvolgende nummers en jaargangen wordt een regelmatige column onder het kopje 'Censuur' ingericht, gerangschikt op landen. Die rubriek onder redactie van Wim Hazeu – later door hem gebundeld in *Wat niet mocht* (1972) – neemt censuurgevallen uit de hele wereld op, van Nederland via Spanje tot aan Zuid-Afrika, en van België via de Sovjet-Unie tot aan Australië. Het tijdschrift *daele* volgt dit voorbeeld in de nasleep van de penisgroetaffaire en publiceert in het kerstnummer *daele* 14 gevallen van censuur die tussen oktober en december 1967 in Vlaamse kranten hebben gestaan, vergezeld van de oproep: 'Iedereen wordt uitgenodigd dergelijk feitenmateriaal naar "daele" op te sturen.' Deze inleiding op nationale en internationale censuurgevallen eindigt met de zin: 'Voor wat België betreft blijkt zich de jongste tijd werkelijk een TOTALE AKTIE op te dringen' (*daele* 14, 91-97, hier: 91). Wat Daele daarmee bedoelde was verzet 'tegenover een nieuwe vorm van fascisme die in België en heel het Westen meer en meer de kop komt opsteken' (*daele* 15/16, 90).

Ook in *Kentering* werd in de presentatie geen verschil tussen landen gemaakt: in het januari/februari-nummer 1968 stond zo het ontslag van schaakgrootmeester Jan Hein Donner als medewerker van *Elsevier's Weekblad* wegens uitspraken over Vietnam op tv, naast de veroordeling van de Spaanse schrijver Alfonso Comin tot 16 maanden gevangenisstraf wegens het schrijven van een artikel in een Frans katholiek weekblad. In zijn inleiding op deze rubriek in het mei/augustus-nummer van 1969 verwees Hazeu naar een kritiek van Anne Wadman in de *Leeuwarder Courant* die aankaartte dat op die manier 'veel onvergelijkbare grootheden over de ene kam van "censuur" worden geschoren'. Hazeu legde die kritiek naast zich neer: '[…] wij gaan ervan uit dat de lezer zelf wel het verschil ziet tussen de arrestatie van een schrijver en het verbod door een schoolmeester van een leerlingenblad. Beide gevallen blijven het signaleren waard' (Hazeu 1969, 90). De norm waarom alles onder het kopje 'censuur' het signaleren waard blijft, had Hazeu eerder in de inleiding op het censuurnummer expliciet besproken:

> In dit censuurnummer ligt het hoofdaccent op Nederland en België, omdat deze landen ons vertrekpunt vormen en omdat juist hier maar al te

> snel verwezen wordt naar landen als Spanje, Portugal, Oost-Europa en Zuid-Afrika, terwijl censuur in eigen land niet opgemerkt of met opzet verzwegen wordt (Hazeu 1967, 4).

De implicaties van deze positionering zijn evident: censuur is een mondiaal verschijnsel en iedere bemoeienis van overheidswege met de al dan niet literaire meningsuiting van een ander is censuur, waartegen men vanuit de vooruitstrevende, kritische literaire kringen in verzet moet komen. Met andere woorden: 'de kracht van de positieve aansporingen tot verzet of zelfs openlijke strijd tegen de machthebbers' ter verdediging en bevordering van de autonomie van het literaire veld tegen overheidsingrepen kan worden gezien als de voornaamste drijfveer achter deze en andere positioneringen in verband met censuur. Omdat deze veldlogica domineert, bekommeren de acteurs uit het literaire veld zich niet of alleen in ondergeschikte mate om verschillen tussen staatsvormen. Overwegingen met betrekking tot acties van de rechterlijke macht binnen een parlementaire democratie (met een scheiding der machten tussen wetgevende, uitvoerende en rechterlijke macht), enerzijds, en anderzijds ingrepen van overheidswege in literatuur en meningsuiting in staten zonder democratie en de *trias politica* zijn dan ook in *daele* of *Kentering* niet aan te treffen. Deze voorbeelden van literairhistorische documentatie van censuur hebben dus duidelijk óók een kritische agenda tegenover de 'eigen' Nederlands-Belgische overheden.

Of deze uitbreiding van de alliantie tussen de acteurs van het literaire veld met literatuurwetenschappers (cf. Buelens 2018, 387 en 398v.) eerder verklaard moet worden vanuit het aanzuigeffect van de krachten van het literaire veld of een indicatie is voor een eigen dynamiek binnen het wetenschappelijke veld, of beide, lijkt mij een open kwestie. In ieder geval is deze verbreding een verschijnsel van de laatste vijftig jaar, zoals blijkt uit het contrast met de jaren zestig zelf: van een alliantie tussen actoren uit het literaire veld en universitaire literatuurwetenschappers was op dat moment nog geen sprake. Wanneer men de lijst van de 49 ondertekenaars van het manifest in 1967 bekijkt, valt op dat daar maar één enkele hoogleraar tussen staat, de Gentse professor in de filosofie Jaap Kruithof. Geen enkele literatuurwetenschapper zette zijn naam onder het manifest. De universitaire docenten en bestuurders hoorden blijkbaar in die dagen voor de meeste schrijvers aan de kant van de machthebbers en daarmee aan die van de tegenstanders. Zo motiveerde Claeys de revolutionaire spelling in het 1966 opgerichte blad *Revo* met de zin: 'De *Revo*-spelling gebruike betekent n provokaatsi aan et akademise gezach' (cit. Absillis 2009, 399v.). Er gold dan ook: 'schrijvers en studenten, één strijd', zoals in *Totems* te lezen was, de opvolger van *daele* (cf. Brems 2006, 271). Inderdaad is mij geen contemporaine stellingname rond 1967 van een Vlaamse of Nederlandse hoogleraar letterkunde over de perikelen rond Daele/Claeys bekend. Sindsdien is de situatie duidelijk veranderd.

Conclusie

Aan de hand van de casus 'De penisgroet' kon worden getoond dat gevallen van vermeend of daadwerkelijk ingrijpen van de rechterlijke macht in het literaire schrijven bijzonder geschikt zijn voor positioneringsdoeleinden: schrijvers en andere acteurs uit het literaire veld gebruiken deze gevallen met name om zich kritisch op te stellen ten opzichte van machthebbers én zich te presenteren als verdedigers van de autonomie van het literaire veld. Een vast element van deze positioneringen is het afschilderen van de overheid en haar representanten als buitengewoon repressief, wat vaak in de context wordt geplaatst van een gevaarlijk precedent op een hellend vlak dat richting politiestaat, dictatuur, terreur etc. leidt. Tijdens en sinds de jaren zestig lijkt deze strategie een bijzonder hoge mobilisatiegraad qua protesten en allianties binnen het literaire veld mogelijk te maken.

Een nadere blik op de uitspraken en gedragingen binnen het literaire veld leverde daarbij in verband met de affaire Daele/Claeys een hoge mate van strategische vervormingen van de gebeurtenissen op die vragen oproepen in hoeverre de zelfpresentatie van de actoren voor adequate beschrijving van de historische gebeurtenissen kan doorgaan. Bij een contextualisering van de gebeurtenissen vanuit juridisch perspectief bleef van de vermeende buitensporigheid en paniekerigheid van overheidsingrijpen rond 'De penisgroet' nog maar weinig over: de juridische conflicten rond al dan niet literaire publicaties eind jaren 60 in België leveren eerder een beeld op van een relatief vergaande vrijheid ván en bescherming vóór literatuur en kunst door de rechtspraak, waarbij in retrospectief die vrijheid eind jaren zestig eerder ruimer dan beperkter werd.

Desondanks bleken ook veel literatuur- en cultuurhistorische studies in hun beeldvorming rond gevallen als 'De penisgroet' te neigen tot een kritische presentatie van het handelen van de overheid. Dat lijkt echter meer te zijn dan alleen een overname van het perspectief van deelnemers aan die conflicten. Het wijst er tevens op dat 'de kracht van de positieve aansporingen tot verzet of zelfs openlijke strijd tegen de machthebbers' niet alleen bij actoren uit het literaire veld is aan te treffen. Die kracht is blijkbaar ook werkzaam in het veld van de wetenschap, althans in een deel van het geesteswetenschappelijke onderzoek van de laatste vijftig jaar, en blijkbaar in toenemende mate. Dat is overigens ook af te lezen aan de slagorde rond de meest recente processen waarbij schrijvers zich voor de rechter wegens hun literaire teksten moesten verantwoorden (cf. Grüttemeier 2016). In die zin zijn literatuurwetenschappers en literatoren de afgelopen 50 jaar tot bondgenoten geworden wanneer zij met feitelijk of vermeend ingrijpen van de rechterlijke macht worden geconfronteerd.

Wat literatoren en literatuurwetenschappers daarbij vaak uit het oog verliezen is dat zij mét de juristen fundamentele opvattingen met betrekking tot literatuur en kunst delen. Dat geldt blijkbaar ondanks alle poëticale verschillen die men al dan niet wenst

aan te brengen tussen hoge en lage kunst, tussen gecanoniseerde boeken en gestencilde bladen, tussen gevestigde literaire orde en avant-garde. De overeenkomsten betreffen met name het grote belang dat aan literatuur en kunst binnen de samenleving wordt toegekend en de overtuiging dat kunst maximaal tegen iedere vorm van overheidsinmenging moet worden gevrijwaard, wat in de rechtspraak zijn uitdrukking vindt in de zogenaamde *exceptio artis*. Zo bekeken lijkt de homologie (in de zin van Bourdieu) tussen de drie hier besproken groepen van actoren – schrijvers en andere deelnemers aan het literaire veld, literatuur- annex cultuurwetenschappers, juristen – groter dan de tegenstellingen. In die zin kunnen alle drie groepen als *partners in crime* worden gekarakteriseerd.

Literatuur

Absillis 2009
K. Absillis, *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)*. Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2009.

Beekman 2016
K. Beekman, 'De Sade as a Benchmark. Dutch Legal Actions Against Obscenity in Literature, Theatre and Film in the 1960s and 1970s', in: R. Grüttemeier (red.), *Literary Trials.* Exceptio Artis *and Theories of Literature in Court*. New York, Bloomsbury, 2016, 89-106.

Beeks 2013
S. Beeks, *Alsof het woord geen actie is. Hugo Claus en het engagement in de jaren zestig*. Antwerpen, Universiteit van Antwerpen, 2013 [onuitgegeven proefschrift].

Bourdieu 1994
P. Bourdieu, *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. R. Hofstede (vert.). Amsterdam, Van Gennep, 1994.

Bousset 1993
H. Bousset, '6 juni 1968: Hugo Claus wordt veroordeeld wegens zedenschending', in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen, Martinus Nijhoff, 1993, 796-801.

Brems 2006
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

Buelens 2018
G. Buelens, *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo/Anthos, 2018.

Daele 1968
J.E. Daele, 'Maandagmorgen 2 oktober', in: *Komma*, 3, 4, 1968, 75-80.

D'haveloose 2018
W. D'haveloose, 'daele', geraadpleegd 19-04-2018 op http:/literairgent.be/lexicon/tijdschriften/daele/

Grüttemeier 2013
R. Grüttemeier, 'De omgang van de rechtspraak met literatuur in België. Aan de hand van Jef Geeraerts' *Black Venus*', in: *Spiegel der Letteren*, 55, 2013, 35-50.

Grüttemeier 2016
R. Grüttemeier (red.), *Literary Trials.* Exceptio Artis *and Theories of Literature in Court*. New York, Bloomsbury, 2016.

Hazeu 1967
W. Hazeu, 'Censuur in Nederland', in: *Kentering*, 8, 2, 1967, 4-15.

Hazeu 1969
W. Hazeu, 'Censuur', in: *Kentering*, 10, 3/4, 1969, 90-92.

Hupe e.a. 2015
K. Hupe & R. Grüttemeier, 'Het Brugse proces tegen Camille Lemonniers *L'homme en amour* en zijn betekenis voor het Belgische literaire veld rond 1900', *Spiegel der Letteren*, 57, 3, 2015, 323-342.

Hupe 2016
K. Hupe, 'Defamation Trials in Belgium – The Case of Herman Brusselmans Novel *Uitgeverij Guggenheimer*', in: R. Grüttemeier (red.), *Literary Trials.* Exceptio Artis *and Theories of Literature in Court*. New York, Bloomsbury, 2016, 159-174.

Hupe 2019
K. Hupe, *Belgische Literatur vor Gericht. Über die Autonomie literarischer Texte in Gerichtsverfahren*. Oldenburg, BIS-Verlag, 2019.

Kennedy 1995
J.C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam/ Meppel, Boom, 1995.

Leemans 2001
I. Leemans, 'Het pornografisch offensief. De korte bloeiperiode van de Nederlandstalige pornografische roman, 1965-1975', *Yang*, 37, 2001, 577-584.

Leemans 2002
I. Leemans, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*. Nijmegen, Vantilt, 2002.

Maas 2010
N. Maas, *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 2 – De 'rampjaren' (1962-1975)*. Amsterdam, Van Oorschot, 2010.

Van Rees e.a. 1993
C.J. van Rees & G.J. Dorleijn, *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld.* 's-Gravenhage, Stichting Literatuurwetenschap, 1993.

Weverbergh 1994
J. Weverbergh, *De voorwerpen*. Antwerpen/ Baarn, Houtekiet/De Prom, 1994.

De Zegher 1973
J. De Zegher, *Openbare zedenschennis*, Gent, E. Story-Scientia, 1973.

Noten

1. Met dank aan Inger Leemans en Klaus Beekman, alsmede aan de redactie van de SEL-bundel.

2. Dezelfde tendens in de presentatie van het voorval treft men ook aan in Beeks 2013, 255-257 ('soortgelijke repressieve acties', 2013, 255) en in Buelens 2018, 496.

3. Cf. Grüttemeier 2013, Hupe e.a. 2015, Hupe 2016, Hupe 2019, Beekman 2016, Leemans 2001.

4. Het manifest werd snel door 49 prominente Vlamingen getekend, voornamelijk door schrijvers (o.a. Louis Paul Boon, Raymond Brulez, Hugo Claus, Ivo Michiels, Jos Vandeloo, Jan Vercammen) en journalisten (o.a. Willem M. Roggeman en de hoofdredacteur van *De Nieuwe Gazet*, Frans Strieleman). Ook de twee uitgevers Angèle Manteau en Walter Soethoudt zetten hun handtekening. De namen van deze 49 werden onder het manifest afgedrukt in het 'noodnummer' *daele* 13 (*daele* 13, 8) van begin november 1967, terwijl elders in dat nummer werd gemeld dat op dit ogenblik 'een duizendtal namen' hun steun zouden hebben toegezegd. Deze lijst, aangevuld met de namen van de donateurs aan het steunfonds, 'wordt in het volgende nummer gepubliceerd' (*daele* 13, 94). In dat nummer van december/januari 1967/8 is vervolgens sprake van 'ongeveer 5000 handtekeningen' die 'als kosteloos bijvoegsel bij *daele* nummer 15 worden verspreid' (*daele* 14, 90). Dat bijvoegsel is vermoedelijk nooit verschenen – het bevond zich in ieder geval niet in het verder volledige bestand van het tijdschrift dat ik in de UB Leiden heb kunnen raadplegen.

5. Er waren blijkbaar ook in 1967 mensen die in die richting dachten. Zo schrijft Wim D'haveloose in verband met 'De penisgroet': 'in het literaire milieu circuleerde de nooit bevestigde roddel dat Daele of Claeys zelf de anonieme klacht bij het parket hadden ingediend om eindelijk de aandacht te krijgen die ze meenden te verdienen.' (*http:/literairgent.be/lexicon/tijdschriften/daele/*; geraadpleegd 19-04-2018)

6. James C. Kennedy (1995, 20) heeft met betrekking tot Nederland in de jaren zestig het beeld geschetst van opvallend meegaande elites die overwegend ertoe neigden de protesten 'te interpreteren als tekenen van veranderende tijden, waaraan ze moesten toegeven'. Dat lijkt ook voor de juridische elites in België op te gaan.

7. Deze verklaring voor een vertekende letterkundige beeldvorming is, zoals bekend, niet specifiek voor censuurkwesties – zij stond immers mede aan de wieg van het institutioneel-poëticale onderzoeksprogramma in het voetspoor van Van Rees en Dorleijn (zie Van Rees e.a. 1993).

Alle grenzen weggerookt

Marcel van Maeles *Kraamanijs* (1966) als pleidooi voor een psychedelische werkelijkheid

Nele Janssens

Na een periode van naoorlogse reconstructie zijn de jaren zestig van de vorige eeuw een tijd van protest waar grenzen worden afgetast. Volgens Herbert Marcuse, theoreticus en boegbeeld van de tegencultuur, wekken de conventionele waarden en normen van de jonge westerse samenleving een illusie van absolute vrijheid. Die illusie beperkt de burgers echter. Marcuse noemt die onzichtbare onderdrukking 'repressieve tolerantie': de nieuwe democratieën geven hun burgers officieel de vrijheid om zich uit te drukken, maar tegelijkertijd onderdrukken ze de vrije meningsuiting; de vrije uiting van persoonlijke meningen en zienswijzen zou immers waarheden aan het licht kunnen brengen die de politieke status quo in het gedrang brengen (Hooghe e.a. 1988, 52-53). Door haar burgers de indruk te geven dat ze alles kunnen krijgen (en kopen) wat ze begeren, smoort de maatschappij revolutionaire stemmen die door haar schijnvrijheid zouden prikken. Het is net die bewustmaking die de tegencultuur voor ogen heeft: het alternatieve bewustzijn is authentieker dan het verstomde bewustzijn van de burgerij in een consumptiemaatschappij waar sociaaleconomische systemen belangrijker zijn dan het individu.

In die context verspreidt de psychedelische revolutie zich over de westerse wereld. Van in San Francisco over Londen tot de Lage Landen fungeren drugs (vooral lsd) als geestverruimende middelen die niet alleen een vlucht bieden uit de steriele consumptiemaatschappij, maar ook diepere waarheden aan het licht brengen (Hecke 2018). Ze zouden een andere vorm van bewustzijn mogelijk maken, die de waarden van de goegemeente als schijnvrijheid ontmaskert. Op sociaal-cultureel vlak worden drugs, en de alternatieve wereld die ze toegankelijk maken, een inspiratiebron voor en het thema van muziek, happenings, beeldend werk en literatuur. Zelfverklaarde visionairen propageren naast de bevrijdende kracht ook het verbindende potentieel van drugs: hun visie, verkregen door en tijdens druggebruik, zou een gedeelde waarde moeten worden in een gemeenschap die zonder regels samenleeft (Hecke 2018, 17-18). Een voorbeeld van zo'n gemeenschap zijn de Merry Pranksters van Ken Kesey, die tonen hoe sociale en culturele aspecten van de revolutie hand in hand gaan. Kesey, auteur van *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), verzamelt begin jaren zes-

tig een groep jongeren rond zich met wie hij lsd-experimenten organiseert in openlucht, compleet met luidsprekers en lichtspots. In 1964 ondernemen de Pranksters een busreis in een schoolbus die Kesey opsmukt voor de gelegenheid:

> [Kesey] maakt van het dak een podium met geluidsinstallatie, verft de bus in de gekste kleuren en doopt het goedaardige monster 'Furthur' in plaats van further (verder). […] Samen met dertien Pranksters stapt Kesey aan boord [richting] de San Francisco Bay Area […]. Onderweg ontmoeten ze de beruchtste motorclub van de VS, de Hells Angels. Kesey is zodanig gecharmeerd door het ruige gezelschap dat hij op 7 augustus 1965 een feest organiseert in zijn huis vlakbij de Stanford University. Daar wordt een frisdrankje, aangelengd met lsd, geschonken. […] Wat had kunnen uitdraaien op een regelrechte ramp, een slachting zelfs, wordt een feest van verbroedering. De hippies en de bikers kunnen het (onder invloed) geweldig met elkaar vinden, een band wordt gesmeed die de volgende jaren stevig wordt aangehaald […]. Die samenkomsten zullen de voorloper worden van wat bekend zal worden als 'happenings' (Hecke 2018, 18).

Zo krijgt de psychedelische geestverruiming vorm in nieuwe artistieke uitdrukkingsvormen én in een sociale structuur.

De verruimende en verbindende werking van psychedelica heeft echter ook een nadeel. De alternatieve werkelijkheid die drugs evoceren, mag dan wel vrij zijn van regels, de individuen die regelloos samenleven, laten zich meeslepen door *trips* of een ongebreideld geloof in hun individuele vrijheid.[1] Echt *samen* leven komt zo pas op de tweede plaats. Dat een bijeenkomst van gelijkgestemden uit de hand kan lopen, bewijst Poëzie in het Paleis (26 september 1966). De poëzieavond in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten is de opvolger van Poëzie in Carré, dat zeven maanden eerder, op initiatief van Simon Vinkenoog, in Amsterdam plaatsvond. De avond begint stroef wanneer de verscheurdheid tussen de oude garde en de nieuwe generatie voor verwarring zorgt. De vernieuwingsgezinde eigenzinnige dichters maken, onder invloed van alcohol, de chaos compleet:

> De verwarring slaat om in een catastrofe als dichter Bert Decorte na zijn voordracht naast zijn stoel valt en onder de tafel terechtkomt, stomdronken. Marcel van Maele zet ondertussen een dansje in op de tafel. En Gust Gils gaat de confrontatie aan met optredend en krijsend dichter Jan Berghmans. Berghmans liet zich eerder laatdunkend uit over 'de kliek-Vinkenoog', noemde hen zwendelaars en spuwde zijn gal over experimentele poëzie (Hecke 2018, 72-73).

Hoewel alcohol door de Belgische wetgeving niet als psychedelicum werd beschouwd, schrijven auteurs het middel wel dezelfde geestverruimende werking toe

(Depreter 2015, 190; Piryns 2005, 262). In het België van de jaren zestig gelden aparte wetten voor het verhandelen en gebruik van alcohol enerzijds en het bezit en verhandelen van 'giftstoffen, slaapmiddelen en verdovende middelen, psychotrope stoffen, ontsmettingsstoffen en antiseptica' anderzijds (wet van 24 februari 1921, W 2003-05-03/46, art. 2). Het drugbeleid dat in de jaren zestig van kracht is, gaat terug op de wet van 24 februari 1921. Anders dan het alcoholgebruik heeft het druggebruik een sterke internationale dimensie die er, in combinatie met de snelle toename van het aantal verruimende middelen, voor zorgt dat de wettelijke bepalingen vaak herzien moeten worden. Er volgen verschillende verdragen (zoals het *Internationale Opiumverdrag* van 1925 en het *Verdrag van Geneve* uit 1936 dat de illegale drughandel moet beperken), maar die kunnen de ontwikkelingen in drugproductie en -handel maar moeilijk opvangen (Maes e.a. 1984, 56). Het *Enkelvoudig Verdrag van New York* (1961) combineert alle voorgaande verdragen en regelt de plichten en vrijheden voor de verdragspartijen, die een relatief zelfstandig beleid kunnen voeren. Zo kunnen de verdragspartijen de omschrijving van de strafbare feiten zelf bepalen. Nederland keurt het Verdrag goed in 1964; België doet dat pas in 1969.

In de jaren zestig worden de ontwikkelingen in drugsproductie en -handel gestuurd door culturele evoluties, zoals hierboven uiteengezet, maar ook door veranderingen in de psychiatrie. De psychiatrie-kritische beweging, ook antipsychiatrie genoemd, die in de jaren zestig ontstaat, bekritiseert vooral het model waarop de medische autoriteiten zich beroepen om normen over mentale 'gezondheid' te bepalen. Volgens de tegenbeweging is de geestesverruiming die met drugs gepaard gaat geen ziekte, maar wel een manier om de werkelijkheid te herinterpreteren (Snelders 1999, 141-142). Tegen die achtergrond komt Van Maele in de intellectuele en artistieke milieus van Brussel en Antwerpen in contact met geestverruimende middelen. In interviews en anekdotes over Van Maele verwijst men vooral naar alcohol (Conrad 2019; Depreter 2015; Moragie 2019; Piryns 2005; Van Londersele 2019) en een enkele keer naar opium (Auwera 1969, 67). Van Maele was daarmee in Vlaanderen geen uitzondering: waar de Vlaamse tegencultuur psychedelica wel kent en als geestverruimend middel gebruikt, lijkt alcohol het meest gebruikte roesmiddel; de drugsexperimenten krijgen er nooit dezelfde proporties als in de 'pleinersscène', waar de Amsterdamse bohème openlijk lsd en marihuana gebruikt om een andere, hedonistische werkelijkheidservaring te beleven (Snelders 1999, 145).

Het boegbeeld van die pleinersscène is Simon Vinkenoog. De manier waarop hij zijn drugservaringen in zijn kunst probeert te duiden, toont de moeilijkheden die daarmee gepaard gaan. Het is opvallend dat zijn proza een evolutie doormaakt wat betreft het beschrijven van de effecten van drugs. In *Hoogseizoen* (1962), een roman met een fragmentaire structuur en zonder afgeronde gebeurtenissen, beschrijft de homodiëgetische ik-verteller zonder waardeoordeel de effecten van drugs op het bewustzijn (Van Vlierden 1962, 856). Drie jaar later schrijft Vinkenoog zijn drugservaringen in

een rationeel discours in. In *Liefde. Zeventig dagen op ooghoogte* (1965) maakt hij een onderscheid tussen 'degene die de roes meemaakt en degene die de roes achteraf beschrijft' (De Cleene 2015, 274). De roes mag dan wel het bewustzijn verruimen, er is altijd afstand nodig om de vergaarde kennis te communiceren naar de buitenwereld. Alleen dan krijgt een identiteit (een herkenbare) vorm. We zouden kunnen stellen dat Vinkenoog hier afwijkt van drugsvisionairen als Kesey: door de roes in een maatschappelijk discours te integreren (als 'fout om van te leren') bestendigt hij de beperkende subjectposities van de maatschappij. In dat licht ontsnapt Vinkenoog niet aan de repressieve tolerantie. Hij perkt (bewust of onbewust) zijn eigen vrijheid in om een herkenbare identiteit aan te nemen. Wie maatschappelijke subjectsposities en andere normen niet bevestigt, wordt door de maatschappij niet erkend. Wie met andere woorden geen begrijpelijk verhaal vertelt en de kennis van de roes niet naar gangbare normen vertaalt, wordt door de maatschappij weggezet als 'waanzinnig'.

Voor Van Maele is 'een stukje waanzin', en het subversieve potentieel dat daarvan uitgaat, geen negatieve eigenschap (Depreter 2015, 189). In zijn prozadebuut *Kraamanijs* (1966) thematiseert Van Maele zijn druggebruik, de 'waanzinnige' bewustzijnsstaat die door drugs wordt uitgelokt en daaropvolgende opname in het psychiatrisch Brugmann ziekenhuis in Brussel. Net als Vinkenoog toont hij het verruimende effect van drugs op het individuele bewustzijn, maar nog meer dan de Nederlandse schrijver weigert Van Maele om die ervaring in conventionele uitdrukkingsvormen te beschrijven. *Kraamanijs* is fragmentarisch opgebouwd: in het verhaal lopen niet alleen herinneringen, waanbeelden en doktersbezoeken door elkaar, ook de personages zijn niet altijd makkelijk van elkaar te onderscheiden. Naast de narratieve structuur verschilt de taal van conventionele romans. Van Maele gebruikt in zijn prozadebuut procedés die gewoonlijk aan poëzie worden toegeschreven: de tekst lijkt vaak voortgestuwd door klank- of beeldassociaties, er wordt vaak afgeweken van grammaticale regels en metaforen worden zodanig gecombineerd dat semantische velden haast onnavolgbaar met elkaar verstrengelen.

Verschillende critici beschouwen de onconventionele taal en vorm van Van Maeles prozadebuut als een weerspiegeling van de roeservaring die de schrijver thematiseert (Andries 1966; Spinoy 2003; Van Vlierden 1974). Volgens Andries geeft 'de opeenstapeling van beelden, abstracties, symbolen' en de afwezigheid van een teleologisch verhaal een 'indruk van grote verwardheid' (1966, 568). B.F. Van Vlierden, alias Bernard Kemp, beschouwt de a-logische taal van *Kraamanijs* vooral als een poging om via (de representatie van) intoxicatie een nieuwe werkelijkheid te creëren waarin andere vormen van kennis mogelijk zijn:

> In *Kraamanijs* van Marcel van Maele wordt de transe niet bewerkt door een systematische zelfopwinding met taal zoals bij Raes en Krijgelmans, maar door de werking van verdovende middelen. Dit werkje is een soort

> verslag van een genezing van een artistieke dopeaddict. Doch in de marge van de genezing gaat het eigenlijk om de roes van een gedrogeerde die een nieuwe wereld in een 'nieuwe taal' ontwerpt. Dit is een soort van epistemologie in de kunstmatige tuinen van de roes. De poging om de grens van de kennis te verleggen ligt hier buiten het zuiver literair experiment. De ziekte zelf wordt aangewend als methode voor een volmaakter ervaring van een andere dan de banale werkelijkheid. In de vicieuze cirkel tussen roes en kater plooit dit schrijven zich echter op zichzelf terug, en wil bewust een nieuwe orde scheppen in een taal die 'ontsmet is van de logica' (1974, 178).

Waar Andries in de warrige taal en structuur vooral chaos herkent, begrijpt Van Vlierden dat de gedrogeerde via de taal een nieuwe, volmaaktere orde tracht aan te brengen in de als banaal ervaren maatschappij.[2] Hoe die nieuwe taal er precies uitziet, laat Van Vlierden in het midden. In ieder geval is de vernieuwing in *Kraamanijs* volgens hem minder literair dan de experimenten van Raes of Krijgelmans.

Paul de Wispelaere beschouwt *Kraamanijs* wel als volwaardig literair experiment. De experimentele roman is volgens hem niet zomaar een verhaal over de roeservaring, maar een 'taalgeworden gestalte van de [roes]genietingen zelf' (2011, 92). Volgens De Wispelaere mag die taalcreatie niet zonder meer gelijk worden gesteld aan, of zelfs gereduceerd worden tot, de verbeelding van de roes in *Kraamanijs*. De taal in *Kraamanijs* is in de eerste plaats een 'eigengereide, sterk synthetiserende taalschepping' die via de taalbeleving als 'equivalent van de geëxalteerde bewustzijnservaring' een nieuwe smetteloze wereld vertolkt (2011, 92). Die zuivere wereld valt volgens De Wispelaere niet samen met de narcotische beleving (2011, 93). De roes leidt immers niet tot vrijheid. Beschrijvingen van roeservaringen zouden louter fungeren als 'verheviging van een sterk, reeds aanwezig levensgevoel' of als middel om de 'thematiek van tijds- en ruimtebeleving, drang tot geslotenheid en onontkoombare fataliteit' te verbeelden (2011, 91).

Wat De Wispelaere hier over het hoofd lijkt te zien, is dat de roman met de literair-maatschappelijke ontwikkelingen van de jaren zestig samenhangt, meer bepaald met de psychedelische revolutie. De roesbeleving in *Kraamanijs* is niet louter de verbeelding van een persoonlijk gevoel of een specifieke thematiek, maar kan verwijzen naar een vrijere orde die niet alleen door drugsvisionairen, maar ook door experimentele kunstenaars gepredikt wordt. Uitdrukking geven aan die nieuwe orde vereist een nieuwe taal, maar die wordt niet altijd begrepen (cf. supra). Deze taalschepping maakt net als de roes deel uit van een tegenculturele revolutie voor individuele vrijheid en tegen beperkende normen, waaraan ze onoverkomelijk gebonden is. De verbeelding van de roeservaring en taalschepping sluiten elkaar dus niet uit.

De experimentele roman van Van Maele en de receptie ervan doen verschillende vragen rijzen. Ten eerste kunnen we ons afvragen hoe de taal in *Kraamanijs* zich precies verhoudt tot het thema van de roes enerzijds en tot literaire vernieuwingen anderzijds. In de jaren zestig problematiseren neo-avantgardistische kunstenaars het kunstinstituut en haar normen. Prozaschrijvers stellen de conventies van het prozagenre ter discussie door taboethema's aan te boren en fictionaliteit en narrativiteit te doorbreken (Bernaerts 2013, 612). *Kraamanijs* plaatst narrativiteit als dominante modus van proza op de helling. Procedés als klank- en beeldassociaties en opeenstapelingen van metaforen zijn immers niet dominant in narratief proza, maar herinneren aan lyrische gedichten. Zulke procedés behoren volgens de literatuurwetenschapper Werner Wolf tot de lyrische modus (2005). Sinds de vroege negentiende eeuw is die lyrische modus ('lyriciteit') de dominante modus voor poëzie, terwijl de narratieve modus ('narrativiteit') dominant is in proza. Dit betekent echter niet dat in proza geen lyriciteit voorkomt: in iedere tekst van een bepaald genre interageren de dominante modus met secundaire modi. In conventionele romans kan de lyrische afwijking van linguïstische regels bijvoorbeeld worden ingezet in de karakterisering van een personage. Wanneer de lyrische modus zodanig versterkt wordt dat een narratologische analyse bemoeilijkt wordt, verschuiven de traditionele verhoudingen tussen de narratieve en de lyrische modus. Dat proces noem ik 'lyricisering'.

Ten tweede kunnen we ons afvragen wat de 'nieuwe taal' in *Kraamanijs* precies verbeeldt. Wat communiceert die experimentele taal? Aangezien Van Maele zijn verhaal niet aanpast aan de maatschappelijke normen (en dus aan communicatieve regels), is die communicatie niet eenvoudig. Zijn activerende teksten behelzen een paradox waarmee alle experimentele schrijvers geconfronteerd kunnen worden: in zijn streven om zich te onttrekken aan talige en literaire normen dreigt Van Maele een tekst te schrijven die onleesbaar is en zijn kritische potentieel verliest. De experimentele uitdrukkingswijze waarop het alternatieve bewustzijn wordt gecommuniceerd, mag de lezer dan wel schokken, die schok brengt niet altijd een bewustmaking tot stand.

Dit hoofdstuk neemt bovenstaande vragen als uitgangspunt. Allereerst situeer ik het prozaexperiment uit *Kraamanijs* in zijn literair-historische context en in het kunstenaarschap van Van Maele. Ik focus daarbij op de zelfpresentatie van de schrijver als provocerende ziener en individualistische anarchist, maar ook op zijn banden met de naoorlogse avant-garde. Tegen die achtergrond karakteriseer ik het prozaexperiment in *Kraamanijs* als lyrisch proza. In het tweede deel van deze bijdrage analyseer ik hoe lyricisering deel uitmaakt van de betekenisstructuur van *Kraamanijs* en het thema van roes en geestverruiming ondersteunt. Meer concreet onderzoek ik hoe narratieve categorieën (zoals vertelsituatie, personages en narratieve progressie) interageren met lyrische tendensen (zoals muzikaliteit en metaforisch taalgebruik).

Een eigen visie

Kraamanijs is het verhaal van Hans Werckx, de homodiëgetische verteller die ontsnapt uit een psychiatrie waarin hij werd opgenomen na de liefdesbreuk met Olga. Buiten de instelling vlucht Hans voor de werkelijkheid in drugs, drank en seks. In Hans herkennen we het alter ego van de schrijver. Niet alleen brengt Hans verslag uit van zijn opname in een psychiatrisch centrum, een opname die ook Van Maele onderging, ook zijn toevlucht tot geestverruimende middelen was de schrijver niet vreemd. Drank- en druggebruik brachten Van Maele meermaals in aanraking met het gerecht (Moragie 2019, 27; Van Londersele 2019, 37). Van Maele stond erom bekend keet te schoppen op literaire events, maar ook tijdens cafébezoeken (Conrad 2019; Moragie 2019; Piryns 2005, 262; Van Londersele 2019). Ook Hans staat bekend als dronken wildebras: in een dronken bui scheldt hij omstaanders uit (37), breekt hij glazen (36, 49) en steelt hij de tas van de waard (49). Naast hun omgang met geestverruimende middelen, delen hoofdpersonage en schrijver hun nomadische levensloop. Waar Hans na zijn ontsnapping uit de psychiatrie rondzwerft, verbleef ook Van Maele nooit lang op één plaats nadat hij zijn ouderlijke huis op achttienjarige leeftijd verliet. Hij overleefde door uiteenlopende baantjes aan te nemen. In een interview vertelt hij 'Alles heb ik gedaan. Veel nachtwerk, twaalf uur lang voetballen oppompen in Brussel. Of in Antwerpen bij de Crown Cork Company: kroonkurken maken, acht uur achter de drukmachine' (Piryns 2005, 264). En later voegt hij eraan toe: 'Ik heb veel gezworven, ja. Van jongsaf altijd lange reizen gemaakt. Liften naar de kastelen van de Loire. Druiven plukken. In Zwitserland op de koeien gaan letten' (Piryns 2005, 265). In de herinneringen van Hans zien we vaak verwijzingen naar die baantjes: zo spreekt Hans over nachtwerk als bakker, over koeien, enzovoort. Van Maele stak op zijn zwerftochten ook de landgrenzen over. De meest opvallende migratie is die naar Korea, waar hij als vrijwilliger dienstdeed bij de VN-strijdkrachten. Zijn vrijwillige aanmelding was niet gemotiveerd door militarisme, maar door een drang om aan de beklemmende autoriteiten van familie en staat (de legerdienst en het kazerneleven dat die met zich meebracht) te ontsnappen (Auwera 1969, 67). In Hans' ontsnapping uit het ziekenhuis herkennen we de pogingen van Van Maele om autoriteiten te ontlopen.[3]

Hoewel verschillende critici het hoofdpersonage van *Kraamanijs* interpreteren als de schaduw van de schrijver (Depreter 2015; Spinoy 2003; Van Londersele 1974), vallen schrijver en personage nooit volledig samen. De complexe relatie tussen schrijver en personage is betekenisvol in het licht van het auteursbeeld dat Van Maele in en buiten zijn teksten vormgeeft.

Hoewel Van Maeles teksten in de jaren zestig als hermetisch worden gekarakteriseerd (Vitse 2014, 492), betoogt de schrijver meermaals dat hij wel iets wil teweegbrengen bij zijn publiek (Auwera 1969, 65; Depreter 2015, 188-189; Leus 1969, 640). Hij

stelt zich daarbij niet op als spreekbuis van het establishment, maar als profetische ziener die een ander geluid laat horen. Zo presenteert hij zich als 'een priester, een profeet' (Kazan 1963, 49). Elke Depreter herkent daarin het beeld van de lijdende profeet, dat ze verbindt met de *poète maudit*. Hoewel Van Maele zich nooit uitdrukkelijk als dusdanig voorstelt, leeft dat beeld wel in de kritiek (Depreter 2015; Jespers 2009; T'Sjoen 1996; Wildemeersch 1973). Het is niet onwaarschijnlijk dat vaak gebruikte *mentions* van Van Maele dat beeld in de hand werkten. Zo verwijst Van Maele geregeld naar Antonin Artaud en Fernando Arrabel, die de oorsprong van hun schrijven situeren in fysiek en mentaal lijden door sociale uitsluiting (Depreter 2015, 190). Een andere factor die het beeld van Van Maele als poète maudit versterkt, is zijn alcoholgebruik. Volgens Depreter is het gebruik van verdovende middelen immers een belangrijke eigenschap van de poète maudit (190). Het imago van een profetische dichter uitgestoten door een maatschappij die zijn waarheden smoort, past perfect bij de marginale positie die Van Maele inneemt als experimentele avant-gardedichter.

Die positie kunnen we verbinden met de groep rond *Labris*, het literaire tijdschrift waarvoor Van Maele in 1962 in de redactie zetelt. De gestencilde vormgeving van het blad en de beperkte oplage beklemtonen het alternatieve, niet-commerciële karakter (De Geest 2018, 86). Verder wijst de ondertitel *Literaris tijdschrift der 60ers* niet alleen op het streven van een nieuwe generatie om los te komen van (experimentele) voorgangers van vijftig en vijvenvijftig, de fonetische spelling van 'literaris' refereert ook aan de progressieve en nadrukkelijk avant-gardistische opstelling van de redactie (De Geest 2018, 86).

Volgens Geert Buelens breekt de Labrisgroep niet volledig met haar experimentele voorgangers: 'Hun gedeelde interesse voor de historische avant-garde was immers meer dan een oppervlakkige link; de autonomieopvatting die ze allen huldigden verbond hen inderdaad met hun grote voorgangers veertig jaar eerder' (2008, 904). De Zestigers vullen die autonomieopvatting evenwel op een bijzondere manier in. In de programmaverklaring, die in de eerste aflevering van het tijdschrift verschijnt, beschrijft Hugo Neefs die zelfstandigheid als volgt:

> Deze autonomie heeft slechts zijdelings wat te maken met het streven naar het niets (recept rodenko), […] maar met de eigenmachtige schepping 'uit' een niets van een taalwerkelijkheid die altijd kriptisch, en dus voor enkelen, een aparte, individuele gestalte aanneemt.
> Ieder gedicht is een persoonlijkheid, draagt een immanente zin in zich, is geladen met een bestemming (1962, 2).

De autonomie van *Labris* heeft dus een esoterische dimensie. Verder lijkt *Labris* de autonomie van het werk ook aan de lezer toe te schrijven: doordat de wereld-in-woor-

den slechts indirect verwijst naar een extra-talige werkelijkheid, is die tekst polyinterpretabel (Buelens 2008, 902).

Tegelijkertijd schrijft *Labris* zich ook in een maniëristische traditie in.[4] Oververfijning en gekunsteldheid zijn daarbij geen doel op zich, maar middelen om 'geheimenisvolle én -ontsluierende ambities' te realiseren (Buelens 2008, 902). Labrisauteurs zouden daarbij een voorbeeld nemen aan 'vernuft-kunstenaars, die een hallucinerende, uiterlijke geheime getuigenis afleggen van een ars anti-poetica met als bronnen: het ongelooflijke, het tegengestelde, het dubbelzinnige, de metafoor, het sofisme, de toespeling' (Neefs 1962, 4). In de jaren zestig komen zulke voorbeelden niet alleen uit de literatuur (maar wel vooral uit het buitenland). Jef Bierkens (alias Max Kazan) en Mon Devoghelaere wijzen ook naar de (Amerikaanse) jazz, waarvan zij 'de melodische frasen, de opvallende ritmes, de zingende en schreeuwende instrumenten, het meeslepende spel van herhalingen en contrasten trachtten [...] om te zetten in experimentele literatuur' (De Geest 2018, 88). Daarnaast gelden ook Amerikaanse Beatsdichters als voorbeeld. Vooral Jack Kerouac, wiens 'druggebruik [...] niet zomaar een gimmick was', werd als goeroe vereerd (Buelens 2008, 902).

We kunnen de vernuftkunstenaars waaraan *Labris* een voorbeeld neemt, vergelijken met de leidersfiguren die zich tijdens de psychedelische revolutie opwerpen als visionairen.[5] Voortrekkers zoals Ken Kesey delen hun ervaringen met psychedelica door happenings, experimenten en optredens; idealiter organiseert zich een gemeenschap gelijkgezinden rond de ziener, in de marge van de maatschappij. Ook Van Maele deelt zijn ervaringen zonder tegemoet te komen aan conventies. In een interview beweert hij dat 'schrijvers de mens bewust [moeten] maken. Dat is alles. Als iedereen bewust was, zouden we alleen op dezelfde manier over zaken als oorlog denken, en dan was oorlog gewoon onmogelijk' (Auwera 1969, 65). Van Maele is er dus van overtuigd dat literatuur een gemeenschap kan doen ontstaan, maar die verbindende functie kan enkel via individuen tot stand komen:

> Want literatuur blijft toch altijd iets individueels. [...] als we buitenkomen gaan we leren alle dingen op een andere wijze te zien. Dat is de weg. Ik geloof niet in protest-poëzie, al heb ik die al geschreven en zal ik het nog wel doen. Maar ik geloof niet dat protest-poëzie werkelijk iets doet. Men kan geen kogel tegenhouden met een woord. Maar men kan wel de piloot van een bommenwerper aan het denken brengen, bewustmaken van de dingen die hij doet, zodat hij op een bepaald ogenblik zal weigeren nog bombardementsvluchten uit te voeren (Auwera 1969, 65).

Door die individuele revolutie wil Van Maele de verstomde burgerij wakker schudden: alleen door te choqueren kan hij een tegenwicht bieden aan de 'uitlatingen van [politici die] werken [...] op progressieve mensen als een slaapmiddeltje. [Die uitla-

tingen] klink[en] mooi en geruststellend in de oren, men denkt er niet over na en slaapt vredig in' (Auwera 1969, 62). Van Maele wil met zijn kunst de lezer bevrijden uit een dominant discours en zo een samenleving instellen die bestaat uit gelijkgezinde, maar vooral vrije individuen.

Met die opvatting neemt hij een ambigue positie in tegenover de Nederlandse Provobeweging.[6] Onder de slogan 'ik ben geen provo / ik ben Marcel' kant Van Maele zich in 1966 tegen Provo, of beter gezegd, tegen datgene tot wat Provo (in Vlaanderen) verworden is. Waar de antiautoritaire beweging medio 1965 haar inspiratie vond in het anarchisme als 'enige stroming […] waarin het individu de boventoon voerde en die iedere collectieve dwang verwierp', is Provo in Vlaanderen een jaar later haar oorspronkelijke individualistische inslag verloren (Pas 2003, 50). In zijn onderzoek naar het beeld van Provo tussen 1955 en 1967 noemt Niek Pas enkele factoren die de nivellering van Provo Vlaanderen in de hand werkten: naast de status van Provo als importzaak, de wisselend starre of soepele houding van de Belgische overheid, de 'andere [communautaire] actiepunten' die in België de aandacht opeisten, bespreekt Pas vooral de berichtgeving (2003, 280-290).[7] Zowel de geschreven pers als radio en televisie legden vooral de nadruk op de uiterlijke kenmerken van zogenaamde provo's (zoals lange haren, een onverzorgd voorkomen, en beatnik-achtige drang naar kicks) zonder verslag uit te brengen van motieven of ideologische beweegredenen. Volgens Pas kan de berichtgeving als '[s]tigmatiserend, stereotyperend en criminaliserend' worden samengevat (2003, 287). Hoewel het beeld dat de media van Provo opwerpen reductionistisch is, is het niet onwaarschijnlijk dat Van Maele er een grond van waarheid in zou herkennen. De schrijver ergerde zich namelijk aan het Provo-als-uniform van de volgzame provo's uit zijn omgeving. In een pamflet in *daele* (4) uit 1966, een nummer gewijd aan de anti-Provomars die Van Maele in Brussel zou houden, zet Van Maele zijn kritiek uiteen. De provo's die hij in zijn omgeving herkent, zijn geen radicale provocateurs die vanuit een persoonlijke creativiteit provoceren om machtsstructuren te ontwrichten. Van Maele verwijt hen dat ze slaafse navolgers zijn van een steeds gezapigere Provotraditie (1966c, 4). Provovolgers zijn het verzet vergeten. Er zijn immers 'andere dingen te doen bv. brood verdienen of in de kaarten lezen […] het stof van de op de schouw pronkende snuisterijen blazen, de fabriekdirekteur om loonsverhoging smeken om daarna aan de deur te worden gezet en aldus een stempelkaart te bekomen' (1966c, 8).

Toch is Van Maeles anti-Provopamflet geen ondubbelzinnige kritiek op de beweging. Van Maele werpt niet alleen het label 'provo' van zich af, ook als 'anti-Provo' wil hij zich niet identificeren. Niet zonder ironie herhaalt hij 'ik ben en blijf Marcel' (Van Maele 1966b, 1). In dat licht kan Van Maeles strijdkreet evengoed anders klinken: 'Ik ben geen [anti]-provo / Ik ben Marcel'. Die dubbelleuze uit een appreciatie voor het oorspronkelijke gedachtegoed van Provo dat de vrijheid van het individu centraal stelt. Die vrijheid kan het individu alleen bereiken door met iedere vorm van

structuur te breken en iedere vorm van groepsvorming te weigeren. Om systemen en groepen te ontwrichten kan de provo bijvoorbeeld een spel spelen met hun machtsstructuren. Dat hadden de oorspronkelijke provo's begrepen: in tegenstelling tot Vlaamse volgelingen als Herman J. Claeys schermden zij zich niet van de media of, maar maakten ze gretig gebruik van interviews, reportages en artikels om hun beeldvorming in te passen in een 'spel met de verbeelding, het creëren van imaazjes' (Pas 2003, 274). Zij streefden niet naar een rechtlijnig imago, maar wierpen dubbelzinnige, soms zelfs tegengestelde beelden op: ze speelden 'het spel met imago en misleiding […] met gezagdragers en media (Pas 2003, 266). Zoals Labrisauteurs creëerden ook de oorspronkelijke provo's multi-interpretabele beelden die de toehoorders konden activeren en bewustmaken van hun persoonlijke (interpretatieve) beweegruimte.

In het midden van de jaren zestig herkent Van Maele in subversieve groeperingen zijn eigen hang naar individuele vrijheid. Bij de experimenteel-literaire groep rond *Labris* presenteert hij zich (zonder de term te gebruiken) als vernuftkunstenaar. Vanuit zijn individuele creativiteit brengt hij diepere waarheden aan het licht, die in de opzichtige welvaartmaatschappij worden onderdrukt. Al voor 1965 zou hij zich bij *Labris* niet meer ongeremd voelen, waarop hij de redactie van het tijdschrift verlaat.[8] Van Maele 'is en blijft [tenslotte] Marcel'. De politiek-artistieke beweging Provo, waar zowel de overheid als de kunstsector niet omheen kan, grijpt hij aan om zijn individualistische anarchie nog meer in de verf te zetten. In een dubbele beweging associeert hij zich met de vroege revolutiegeest van Provo en zet hij zich tegelijkertijd af van de rechte leer die de groepering in Vlaanderen geworden is. Zowel in *Labris* als in Provo was verwarring een middel om individuele vrijheid, die algemeen-menselijk is, onder de aandacht te brengen. Van Maele gooit daarvoor alles in de strijd: hij maakt gebruik van zijn imago als rebel, als margefiguur én als gebruiker van geestverruimende middelen. In de roes vindt hij immers, net als in de experimentele kunst, een onbeperkt bewustzijn.

Naast zijn imago kan ook zijn kunst dienen om toehoorders met een schok bewust te maken van een onontgonnen vrijheid. Dat doet hij – hoe kan het ook anders – door zijn inzichten niet aan de taal van de goegemeente aan te passen, maar in een nieuwe vorm uit te drukken.

De hallucinerende verteller in *Kraamanijs*

In de jaren zestig stuurt Van Maele zijn imago als vernuftkunstenaar door zijn drankgebruik en twijfel te cultiveren, en met behulp van betekenisvolle *mentions*. In wat volgt onderzoek ik de roman zelf en welk wereld-, mens- en auteursbeeld daaruit naar voren komen. Daarbij gebruik ik lyriciteit als zoeklicht. Doordat in *Kraamanijs* verschillende lyrische tendensen erg sterk zijn, wijkt de tekst af van proza waarin narra-

tiviteit dominant is. De lyricisering van de tekst houdt in dat de verhouding tussen narrativiteit en lyriciteit verandert. In het volgende deel focus ik op het lyrische taalgebruik in *Kraamanijs*.

De verteller van *Kraamanijs* is, zoals reeds vermeld, een homodiëgetische verteller. In negen genummerde hoofdstukken brengt Hans verslag uit van zijn ervaringen in de psychiatrische instelling (waar hij voor hallucinaties ten gevolge van een drugverslaving is opgenomen), zijn ontsnapping en het cafébezoek dat daarop volgt, en zijn ervaringen met drugs, seks, liefde en vriendschap. Hoe al die gebeurtenissen zich chronologisch tot elkaar verhouden, is niet meteen duidelijk. Tijdens zijn vertelling houdt Hans immers geen rekening met vertelconventies, zoals het aanpassen van werkwoordstijden of inleidende (hoofd-)zinnen van het ik-nu die een citaat of parafrase van het ik-toen introduceren. De gebeurtenissen in de psychiatrische instelling (hoofdstuk 1. en 2.), Hans' vlucht (hoofdstuk 3.), cafébezoeken (hoofdstuk 4. en 6.), de ontmoetingen met Olga (hoofdstuk 5., 8. en 9.) en met vrienden (hoofdstuk 7., 8 en 9.), maar ook herinneringen worden in de tegenwoordige tijd beschreven.[9] Bovendien worden ook reflecties over vertellen, herinneren en roes in de tegenwoordige tijd weergegeven.[10]

Temporele sprongen worden in *Kraamanijs* vaak niet gemarkeerd (door een witregel, bijvoorbeeld). Zo gaat een alinea die een gebeurtenis in het heden beschrijft vaak over in een herinnering of hallucinatie. In het volgende citaat lopen verschillende momenten door elkaar: een gesprek in een café gaat over in herinneringen aan een baantje als koeherder en bakkersknecht. Die herinneringen lijken ook andere te evoceren, waarmee ze uiteindelijk verstrengelen tot een beeldrijke en chaotische hallucinatie:

> Hij [de waard] tikt zijn glas tegen het mijne en zet zich rechtover mij.
> – Kom je even naar mijn konijnen kijken, nodigt hij me uit.
> Maar er komen klanten binnen. Roderonde koppen op gespannen bruinlederen vesten. Er wordt over vee gepraat. Ik drijf de koeien in de bakkerij en de uren wentelen in valstrikkend verraad. In meeldampen hijgen en zoettreurig worden. Het gevecht aanschouwen en de vreugde. Het mismaakte schepsel beminnen. Het doordachte geluid van telefoonstemmen, afwezigheid zwaaien en bergpassen afsluiten (33-34).

Het gebrek aan typografische markeerders bemoeilijkt de reconstructie van de chronologie in *Kraamanijs*. Wanneer temporele sprongen wel gemarkeerd worden, gaat het meestal niet om inleidende zinnen waarin een ik-nu aangeeft dat een herinnering volgt (in de vorm van een zelf-vertelde monoloog of een zelf-geciteerde monoloog). In plaats daarvan suggereren specifieke (medische) termen dat beschrijvingen van de werkelijkheid overgaan in beschrijvingen van een droomwereld. Een kalmeermiddel dat Hans met 'de prik' wordt toegediend, ontlokt bijvoorbeeld eerst een fantastische

beleving van het gesprek met de dokter en nadien (vermoedelijk nadat hij inslaapt) een (droom-)herinnering:[11]

> Vele handen duwen me strak op het bed. De blikken ontmoeten elkaar vol verstandhouding. En de prik.
>
> En de haat strelen en de dokter een tweede vraag toegooien. Maar de rand van mijn bed waartegen de dokter leunt is eindeloos ver. Ik poog de worp maar de vraag plonst tussen de bunkers in het niemandsland. Tedere getande bunkers: diepzeerust, hoon, haam, gangstergift, harlekijn, opstandige éénheid. Ik klink de palen in de woestijn. Ik verlaat deze hitte en sluip doorheen een witslaap zoete woorden naar de Poppengang waar ik herinneringen adem en rustig hertuig. De ons omsingelende goudglinsterende rook. Het blikken doosje in Wouts hand. Ik zweef met een zilveren pijpesteel in de mond (7-8).

Ook roken (44), drinken (38) en slapen (20) evoceren dergelijke droombeelden. De rook wordt meestal verbonden met tabak, maar die blijkt vermengd met een ander middel: ‘rechtstreeks van een marokaan [sic]. Prima kwaliteit. Geen rotmengeling. Zuiver. Reeds geproefd. Ik wandel op wolkjes’ (33). Vermoedelijk gaat het hier om het eerder vermelde marihuana (29). Naast termen die een droomwereld introduceren, zijn er ook woorden die aangeven dat Hans uit de droomwereld ontwaakt. Wat op het ontwaken volgt, wordt echter in dezelfde beeldrijke en ritmische taal beschreven. In onderstaande passage introduceert de wekker bijvoorbeeld een nieuwe dag, die gepaard gaat met piekeren over herinneren:

> En ik schuur me langs de plooien van het bewustzijn. De wekker schudt me uit de eeuwigheid – het pijnloos niets –. Knarsetandend de eerste stappen van de waggelende kleuter volgen. Harspijn, het kleven van verweerde tanden in de hersenen. De logica overboord gooien en aldus een oplossing vinden voor hogere vraagstukken, aldus een ruimte scheppend in het morgentijdend gevaar van langzame herinneringen vol woede en bindpest. Zo de oorlogen herhalen (miniatuur schuldbewustzijn) en grote boten bemannen met kroegbazen (17).

Semantische markeerders kunnen dus dienstdoen om gebeurtenissen in het ‘nu’ te onderscheiden van hallucinaties, herinneringen en dromen. Die laatste lopen echter door elkaar: zo kan de droom die Hans na de prik krijgt op pagina 8 tevens een herinnering zijn. Passages die beschreven zijn in de tegenwoordige *toekomende* tijd worden gekenmerkt door dezelfde dubbelheid. Het hulpwerkwoord ‘zullen’ onderscheidt de passage van gebeurtenissen in het nu van de vertelling, maar het is niet duidelijk of de passages in de tegenwoordige toekomende tijd hallucinaties zijn, dan

wel wensen of herinneringen die op de toekomst geprojecteerd worden. In het volgende fragment markeert ‘zal’ geen zekerheid in de toekomst, maar wel een wens (op basis van een herinnering) die Hans’ ontsnapping uit het ziekenhuis motiveert:

> Kan ik me voorstellen dat [Olga] nu alleen op mijn kamer is? Moet ik straks, als ik terug vrij zal zijn, haar eruit gooien? […] Morgen (of misschien overmorgen, wanneer kom ik hieruit?) zal ik haar ontmoeten (eerst zal ik tabak zoeken), ik zal de tabak in haar schoot leggen en zeggen: hier.
> – Kraamanijs, zal ze roepen, kraamanijs! En haar ogen zullen licht worden […] (23).

Terwijl aan roes gerelateerde markeerders en hulpwerkwoorden de gebeurtenissen in *Kraamanijs* structureren (door bepaalde gebeurtenissen te onderscheiden van de gebeurtenissen in het nu van de vertelling), brengen andere semantische markeerders die chronologie net verder in de war. Een frase die de chronologie in *Kraamanijs* bijvoorbeeld in de war brengt, is ‘Vertel rustig verder, zegt de dokter’, die in hoofdstuk negen volgt op een voornemen:

> En deze geschiedenis zal ik rangschikken tussen de krantenknipsels:
> *… frankrijk verlaat goudwisselkoers … met geld van sophia loren: franse hartpatiënte kan zich in amerika laten opereren […] de kleinzoon van napoleon is een moordenaar … eerst een klassieker winnen en dan trouwen … olga komt nooit meer terug …*
>
> – Vertel rustig verder, zegt de dokter (74-75).

Een mogelijke interpretatie is dat het citaat van de dokter plots in Hans opkomt, wanneer hij beseft dat hij Olga verloren heeft en voordat hij Bill en Annie, vrienden van het koppel, op zijn kamer terugvindt. Daarnaast is echter ook een andere interpretatie mogelijk. De voorstelling van het besef ‘olga komt nooit meer terug’ als een krantenknipsel impliceert dat Hans’ belevenissen buiten het psychiatrische centrum plaatsvonden in het verleden, voor de tijd van het vertellen. Het feit dat het citaat van de dokter in het laatste hoofdstuk voorkomt, suggereert bovendien dat de protagonist zich nog steeds in dezelfde situatie bevindt als tijdens het eerste gesprek met de dokter in hoofdstuk één. Hans zou met andere woorden niet werkelijk ontsnapt zijn uit de instelling, maar er enkel over verteld (of zelfs over gelezen!) hebben. Het is dan opnieuw moeilijk uit te maken of datgene wat hij vertelt herinnering dan wel verbeelding is. In dat licht laat de tekst ten minste twee opties naast elkaar bestaan. Enerzijds kunnen we de roman lezen als een relaas van opname, ontsnapping en – uiteindelijk – heropname. De vertelde tijd beslaat dan ongeveer twee dagen. Anderzijds kunnen we de roman lezen als een kaderverhaal, waarin een ik-nu in opname vertelt over een (denkbeeldig?) ik-toen dat ontsnapt en tijdens zijn ontsnapping cafés bezoekt en het

verleden herbeleeft door herinneringen. In dat geval beslaat de vertelde tijd hoogstens een paar uur, namelijk de tijd die nodig is voor Hans om het relaas aan zijn dokter uit de doeken te doen. Conform de (tijd)beleving van een drugverslaafde vervaagt het onderscheid tussen verbeelding en beleving.

De vertelling in *Kraamanijs* is niet zomaar een representatie van de roes als vage werkelijkheidsbeleving, maar maakt deel uit van een taalschepping die refereert aan een verruimde bewustzijnservaring. De mediëring die, zoals we zullen zien, een lyrische dimensie heeft, speelt daarbij een belangrijke rol. De relatie tussen het ik-nu en het ik-toen, wiens ervaringen tevens in de tegenwoordige tijd worden beschreven, is om te beginnen bijzonder. In navolging van Dorrit Cohn onderscheiden Luc Herman en Bart Vervaeck drie manieren waarop een vertellend ik zich kan verhouden tot een ik dat weergegeven wordt (2009, 35-38).[12] *Egovertelling* is de eerste mogelijkheid. Daarbij vertelt een ik over ideeën en gevoelens die die had op het moment dat verteld wordt. De weergave is vergelijkbaar met de indirecte rede 'als de samenvattende weergave van wat een personage gezegd of gedacht heeft' (2009, 36). Een tweede mogelijkheid is de *zelf-geciteerde monoloog*, waarbij het vertellende ik zichzelf als personage citeert. Naar analogie van de directe rede staat de inleidende hoofdzin in de verleden tijd en het citaat in de tegenwoordige tijd van de beleving. Het toeschrijven van de woorden aan een spreker kan volgens Herman en Vervaeck problematisch worden wanneer de inleidende zin wordt weggelaten en het citaat een algemeen geldige uitspraak is. In dat geval is de tegenwoordige tijd immers geen afdoende indicatie dat het geciteerde ik-toen aan het woord is. Nog complexer wordt het volgens Herman en Vervaeck wanneer de bewustzijnsvoorstelling is weergegeven als *zelf-vertelde monoloog*. Daarbij vertelt het ik over gevoelens en ideeën van vroeger in vrije indirecte rede. Dat betekent dat de tegenwoordige tijd van het citaat vervangen wordt door de verleden tijd van de vertelling, waardoor 'de verhalende passages, waarin de verteller aan het woord is ongemerkt overgaan in indirect geciteerde monologen, waarin het personage aan het woord is' (Herman e.a. 2009, 37).

De vertelling in *Kraamanijs* sluit het dichtste aan bij de zelf-geciteerde monoloog, waarbij de bewoordingen van het belevende ik onveranderd in de tegenwoordige tijd worden weergegeven. Het is echter onmogelijk om via die tijdsaanduiding te bepalen wie aan het woord is omdat ook de bewoordingen van het vertellend ik in de tegenwoordige tijd zijn weergegeven. Op die manier gaan de bewoordingen van de verteller ongemerkt over in die van het personage, dat naast dezelfde werkwoordstijden ook dezelfde beeldrijke en ritmische taal gebruikt. De vertelling in *Kraamanijs* deelt dat soort verwarring tussen vertelinstantie en personage met de zelf-vertelde monoloog (de derde 'basismogelijkheid' van Herman en Vervaeck). Tegelijkertijd deelt ze de directheid met de zelf-geciteerde monoloog, waarbij de woorden van het personage onveranderd worden weergegeven. We krijgen dus de indruk dat we direct toegang hebben tot de gedachten van één spreker en – door het constante gebruik van

de tegenwoordige tijd – dat er geen temporele afstand is tussen het vertelde en de vertelling. De indruk van directheid en het vervagen van temporele grenzen herinnert aan de roesbeleving die, althans volgens de tegencultuur, een volledigere en directe ervaring van de werkelijkheid mogelijk maakt.

In die vertelsituatie herkennen we de monologiciteit die Wolf ziet als een lyrisch kenmerk. Bij monologiciteit krijgen we de indruk dat we direct toegang hebben tot de gedachten en gevoelens van een ik-figuur. Meer specifiek beschouw ik monologiciteit als het effect van representatietechnieken die de gedachten, gevoelens of uitspraken van een ik-figuur rechtstreeks weergeven. We kennen de lyrische tendens vooral uit lyrische gedichten, waar het lyrisch ik de spreker is die zijn gedachten schijnbaar ongemedieerd weergeeft.[13] Zoals hierboven uiteengezet komen in proza wel monologen voor, maar vaak blijft het verschil tussen mediërend ik en belevend ik behouden. Wanneer dat verschil vervaagt en/of de directheid toeneemt, kunnen we stellen dat de monologiciteit sterker is en de tekst lyrischer wordt. Herman en Vervaeck geven de voorbeelden van de zelf-vertelde monoloog (waarbij het verschil tussen niveaus vervaagt) of een zelf-geciteerde monoloog waarbij de inleidende zin is weggevallen (waardoor de directheid toeneemt). In *Kraamanijs* is de monologiciteit nog sterker: de grenzen tussen het ik-nu en het ik-toen vervagen en de directheid neemt toe. Omdat grenzen tussen het ik-nu en het ik-toen vervagen, vervagen ook temporele grenzen. We kunnen stellen dat de versterking van monologiciteit een alternatieve tijdbeleving onthult, namelijk een niet-teleologische temporele beleving, waarin heden, verleden én toekomst samen voorkomen en verschillende momenten tegelijkertijd beleefd kunnen worden.

Op sommige plaatsen is monologiciteit in *Kraamanijs* minder sterk dan in de rest van de roman. De dialogen zijn daar een voorbeeld van. De weergave van citaten met gedachtestreepjes en op verschillende regels lijkt directe rede, maar de tekst impliceert dat het vertellend ik toch ingrijpt in de bewoordingen van anderen. Vaak lopen de dialogen door elkaar, wat impliceert dat de gesprekken gekleurd zijn door de herinnering of verbeelding van Hans, die vertelt (33). Verder zijn de dialogen ook deel van een herinnering of hallucinatie (47, 76-77). Bovendien zijn zogenaamde dialogen vaak samenraapsels van losse frasen die de verteller opvangt van andere gesprekken (31-32, 55-56, 65-67). Bij de dialogen in *Kraamanijs* gaat het niet om een directe weergave van de gedachten van één personage, maar de grens tussen de vertelinstantie en het personage vervaagt wel. De dialogen zijn dus gemarkeerde tekstplaatsen die een aspect van de vertelling in de verf zetten: de dialogen tonen hoe de vertelinstantie de bewoordingen van anderen, die op het eerste gezicht onveranderd zijn weergegeven, kan manipuleren. Naast dialogen zijn ook andere passages gemarkeerd in *Kraamanijs*: drie passages staan in de verleden tijd. De eerste passage schetst een beeld van de relatie tussen Hans en Olga, 'zoals ze was'. Het gaat om een herinnering aan 'die nacht toen de maskers plots begonnen te bewegen' (28). In de onvoltooid verle-

den tijd beschrijft Hans hoe hij en Olga 's nachts ruzieden, waarna ze het huis uitgingen om een koffie te drinken en op straat Bill tegen het lijf liepen, die krijttekeningen maakte. In deze passage is de afstand tussen het vertellende en het belevende ik door het gebruik van de verleden tijd groter dan in de rest van *Kraamanijs*. De afstand suggereert dat het vertellende ik in die passages wel een onderscheid kan maken tussen verleden en heden. Die suggestie doet vermoeden dat het ik in die passages minder onbetrouwbaar, want minder verward is. De passage fungeert dus als relatief 'betrouwbare' informatie. De tweede passage die in de verleden tijd is weergegeven, is een indirecte rede van Olga's herinneringen; ten minste, van wat Hans zich inbeeldt dat Olga zich herinnert:

> Proeft ze diep uitademend de in zwoele dauw gemengde herinneringen? Hoe ze tien jaar geleden als klein meisje steeds met het hoofd onder de dekens sliep [...]. Jaren voor ze me het voor het eerst ontmoette had ze reeds met mij in haar dromen gestoeid gesproken en liefde bedreven. Wist ze toen reeds dat we niet altijd samen zouden blijven? Zou ik voor haar alleen maar de brug naar de vrijheid betekenen? (42).

In deze passage gaan de bewoordingen van de verteller over in de bewoordingen van het personage. Dat gebeurt in de hele roman, maar hier is het personage niet de ik-figuur. Op die manier maakt de gemarkeerde passage de lezer alert voor de manier waarop de grens tussen verteller en belever kan vervagen. De derde keer dat de verteller de verleden tijd gebruikt, is in drie opeenvolgende alinea's die beginnen met 'Zij kwam terug' en de terugkomst van Olga beschrijven. In de eerste alinea gaat de komst van Olga gepaard met de komst van de roes. De tweede alinea staat na de zin 'Zij kwam terug' in de tegenwoordige tijd; die alinea presenteert de terugkomst als het ophalen van een herinnering die het gebeuren tegelijkertijd vervormt: 'Zij kwam terug: het bevruchten van koele herinneringen, een slachtfeest, een diamanten bruiloft. Het ontsmetten van de logica, het hergroeperen van de waakzaamheid' (61). De derde 'Zij kwam terug'-alinea beschrijft die 'gemaakte' herinnering in de tegenwoordige tijd. De gemarkeerde 'Zij kwam terug'-passage trekt dus de aandacht op de vertelling en toont hoe het vertellen de herinnering vervormt, net zoals gebeurtenissen door en tijdens de herinnering veranderen.

We kunnen besluiten dat lyrische monologiciteit de narratieve categorie van de vertelsituatie verrijkt. De vertelsituatie in *Kraamanijs* toont een erg sterke monologiciteit die een alternatieve tijdsbeleving voorstelt. De sterke directheid van de bewustzijnsrepresentatie geeft de indruk dat herinneringen of hallucinaties (her)beleefd worden tijdens de vertelling. Verder vervaagt de grens tussen het vertellend ik en het belevend ik, wat de teleologische tijdbeleving verder ter discussie stelt. Het vervagen van de grens tussen het vertellend ik en het belevend ik benadrukt bovendien dat het vertelde niet zomaar weergegeven wordt tijdens de vertelling, maar door en tijdens

het vertellen 'gemaakt' wordt. In dat licht kunnen we stellen dat de directheid op het niveau van de mediëring gepaard gaat met indirectheid op het niveau van de taal: de lyrische taal communiceert inzichten over een meer directe ervaring van tijd en ruimte, maar ze schuift ook het bemiddelende karakter van taal naar voren. De vervaging van grenzen tussen mediërende niveaus en de daarmee gepaard gaande tijd-ruimtelijke ambiguïteit bemoeilijkt interpretatie. In relatie tot de vertelling zorgt de lyriciteit dus voor een paradoxale situatie die tegelijkertijd directer en indirecter is dan in conventionele romans. Die dubbele beweging ligt in de lijn van de vernuftkunstenaars van *Labris*, die nieuwe inzichten communiceren in een nieuwe taal die niet door iedereen begrepen wordt. In het volgende deel neem ik die taal in *Kraamanijs* onder de loep.

De taal in *Kraamanijs*

De idiosyncratische taal in *Kraamanijs* berust op een groot aantal tropen (die overlappen), neologismen en syntactische figuren. Die kenmerken zijn volgens Wolf lyrisch (2005). Tropen springen in *Kraamanijs* meteen in het oog. Dat blijkt bijvoorbeeld uit onderstaande passage:

> De vragen groenen aan mijn handen, de diepe vruchten vermijdend. En verblijden de zonen de gebrekkigen, de gekluisterden, terwijl de zon verder doorbreekt in de heilige tuinen en ondertussen haakt de vroegwijze zomer de aarzelende harten aan, en gieten parende vlinders hun grappen uit. Maar later blikken de dagen toe en stoten wartaal uit hun schouwen (53).

De associaties in bovenstaande passage komen tot stand doordat de woorden, die de beelden oproepen, semantische eigenschappen met elkaar delen. Hier delen 'groen', 'vruchten', 'zon', 'tuinen', 'parende' en 'vlinders' de connotatie 'bloeien' of 'rijpen' (of zelfs 'metamorfose', in het geval van de vlinder). Die gedeelde eigenschap roept de associatie op met (persoonlijke) groei, die de verteller uiteindelijk met kennisverwerving verbindt.

De semantische samenhang die op die manier ontstaat, wordt in de betekenisleer een 'isotopie' genoemd. Een isotopie is een paradigmatische betekenissamenhang in een tekst die ontstaat doordat bepaalde semantische kenmerken in verschillende lexicale eenheden van die tekst voorkomen. Die voorstelling van tekstsamenhang krijgt onder andere vorm in de *Sémantique Structurale* (1966) van A.J. Greimas, die een semantische theorie introduceert om de interpretatie van teksten te systematiseren. Met dat doel beschrijft Greimas de 'semantische kenmerken' waarop de samenhang van teksteenheden steunt als 'distinctieve betekeniseigenschappen' of de kleinste

bouwstenen van betekenis die hij 'sèmes' of 'semen' noemt. Teksteenheden die op die manier met elkaar verbonden kunnen worden, kunnen verschillen in grootte en complexiteit. Voor *Kraamanijs* concentreer ik me op het woord als teksteenheid.

De concrete betekenis van een woord wordt gevormd door een cluster van semen en zogenaamde contextuele semen (of betekeniscomponenten van het woord die uit de context blijken). Zo'n concrete woordbetekenis noemt Greimas een 'sémème' of 'semeem'. Een woord of morfeem kan dus verschillende concrete betekenissen krijgen. Het abstracte geheel van die betekenissen dat gerepresenteerd wordt door een woord als morfo-fonologische vorm heet een 'lexeem'.

Wat ons hier interesseert, is de samenhang van concrete woorden. De combinatie van woorden (en andere teksteenheden) is pas 'grammaticaal' wanneer die eenheden een seem met elkaar gemeen hebben. Dat seem, dat in een bepaalde context de gemeenschappelijke basis vormt voor een woordgroep, is een klasseem. Het klasseem legt met andere woorden restricties op aan de combineerbaarheid van concrete woorden in een zin. Het woord 'hond', dat de semen 'dier' en 'levend' bevat, kan bijvoorbeeld met het woord 'blaft' worden gecombineerd, aangezien dat woord ook het seem 'dierlijk' veronderstelt. 'Dierlijk' is hier dus het klasseem.

In *Kraamanijs* worden ook woorden verbonden die geen klasseem delen. In de zin 'laat de […] woorden schrompelen', bevat 'schrompelen' bijvoorbeeld de semen 'tactiel' en 'metamorfose', terwijl 'woorden' zulke semen niet bevat. De combinatieregel wordt hier doorbroken. We kunnen die variatie op de regel verbinden met de metafoor als lyrische elementen (Wolf 2005, 38). Volgens Teun van Dijk komen zulke combinaties in poëzie vaak voor. Zijn opvatting van 'poëzie' of 'poëtisch taalgebruik' komt overeen met mijn opvatting van het lyrische: hij verwijst niet alleen naar 'gedachtefiguren' als lyrische elementen, maar zet de 'poëtische teksten' ook af tegen specifiek 'narratieve teksten' (1970, 352).

Voor lyrisch taalgebruik gelden volgens Greimas en Van Dijk lossere combinatie- of 'restrictieregels' dan voor omgangstaal: combinaties van woorden (of andere teksteenheden) zouden niet steunen op de aan- of afwezigheid van een bepaald klasseem, maar wel op de aanwezigheid van een of meer gemeenschappelijke semen (Van Dijk 1970, 347). Die lossere samenhang zou verklaren waarom het ene woord makkelijk vervangen kan worden door een ander op grond van een of meer identieke semen.

We kunnen de volgende zin uit *Kraamanijs* op die manier interpreteren. In 'de vragen groenen aan mijn handen', vervangt 'groenen' het semeem 'groeien'. De omliggende woorden, zoals 'tuin', 'vruchten', 'zon', 'zomer', 'paren', kennen aan het ongrammaticale 'groenen' het seem 'bloeien' of 'kiemen' toe. De woordgroep 'groenen aan handen' kan dan staan voor een ontstaansproces. Tegen die achtergrond neemt ook het 'vragen' semen over van de context: waar het semeem vragen niet

gekarakteriseerd wordt door semen als ‘tactiel’ of ‘groei’, kan het nu met ‘tastbaarheid’ verbonden worden, dat compatibel is met de groei-isotopie.

Dat ‘egaliserende proces’ loopt in *Kraamanijs* vaak spaak (Van Dijk 1970, 351). Metaforen komen vaak terug in de tekst, waar ze met steeds andere sememen (en hun semen) worden verbonden. Daarnaast introduceren neologismen nieuwe sememen. Om metaforen en neologismen te duiden en de samenhang van de tekst te interpreteren, is het dus niet voldoende om de betekeniseigenschappen van de directe ‘omgeving’ over te dragen naar de nieuwe sememen.

Wel kunnen we verschillende isotopieën onderscheiden en hun onderlinge verhouding bestuderen. In *Kraamanijs* komen meerdere isotopieën voor, die elkaar doorkruisen en overlappen. Zo kunnen we in de tekst een samenhang herkennen die gekarakteriseerd wordt door de semantische eigenschap ‘dierlijk’. In alle hoofdstukken komen verschillende woorden voor die naar dieren verwijzen. Soms is een semeem de soortnaam van een dier, bijvoorbeeld ‘kwallen’, soms verwijst een semeem indirect naar een dier. Zo verwijst ‘steigeren’ naar paarden. Uiteenlopende diersoorten passeren de revue: waterdieren, weekdieren, wolven, paarden, koeien, vogels, vlinders, slangen, honden, katten, kevers en panters. Van groepering is geen sprake. Dieren die sterk verschillen, zoals waterdieren, koeien en panters komen bijvoorbeeld op dezelfde pagina voor (61). Omgekeerd zijn woorden of woordgroepen die naar hetzelfde dier verwijzen over de tekst verspreid. Vogels verschijnen bijvoorbeeld op pagina 18, 19, 43, 44, 56, 59, 60, 66, 68 en 72.

Doordat het seem ‘dierlijk’ in verschillende woorden over de hele tekst gerealiseerd wordt, ontstaat in *Kraamanijs* een betekenissamenhang waarbij wilde dieren, tamme dieren, zoogdieren, weekdieren en insecten op gelijke hoogte staan. Tegen de achtergrond van de psychiatrie en roesbeleving zouden we kunnen stellen dat de isotopie van het dierlijke het irrationele in de tekst benadrukt, tegenover het rationele denken van de medische en maatschappelijke autoriteiten. De isotopie is echter ambigu. Zo worden sommige dier-woorden gecombineerd met woorden die een ratio-seem bevatten, terwijl andere in verband staan met het intuïtieve. De connecties zijn bovendien niet voorspelbaar: een tam dier als de koe wordt bijvoorbeeld verbonden met de vernietiging van burgerlijkheid (‘ik drijf de koeien in de bakkerij’ (34)), een steigerend paard staat tegelijk voor opstand (39) en verveling (60) en een panter is een vermoeide jager die door bossen of langs de waterkant struint (17, 61).

De isotopieën in *Kraamanijs* zorgen voor verrassende betekenisverbanden tussen teksteenheden die dicht bij elkaar staan, of net van elkaar verwijderd zijn. In wat volgt bespreek ik de betekenissamenhang van *Kraamanijs* met een focus op isotopieën die verschillende bewustzijnsvormen verkennen in de maatschappelijke werkelijkheid en in een alternatieve, psychedelische wereld.

De eerste isotopie duidt op pogingen om met de ander in contact te komen. Het seem dat verschillende woorden en woordgroepen hier verbindt, is 'houvast'. Ten eerste presenteren lexicale eenheden van vasthaken pogingen om contact te leggen met anderen en met de omgeving. Hans probeert zich bijvoorbeeld 'ergens aan vast te klampen, een haak te slaan tussen Olga en Bill' (9). Een neologisme benadrukt de noodzaak om zich ergens aan vast te haken: wie ergens toe wil behoren, moet zich 'haakgewoonten' eigen maken (24). Zelfs in open ruimtes probeert Hans zich ergens aan vast te haken: 'Ankers naar de sterren gooien' (24).

Vasthaken vereist aanknopingspunten. Het gebeurt dat Hans zich aan iets of iemand probeert vast te klampen, maar daar niet in slaagt. Zo wil hij communiceren met zijn dokter door hem een vraag toe te gooien, die helaas zijn doel mist:

> Ik poog de worp maar de vraag plonst tussen de bunkers in het niemandsland. [...]. Ik klink de palen in de woestijn. Ik verlaat de hitte en sluip doorheen een witslaap zoete woorden naar de Poppengang waar ik herinneringen adem en hertuig (7).

Naar analogie van de frase 'ankers naar sterren gooien', kunnen we de vraag in deze passage als anker interpreteren. In dat licht is ook spreken met vasthaken verbonden. Wanneer een spreker een boodschap niet kan overbrengen, zoekt die andere aanknopingspunten. De palen die Hans in bovenstaande passage als herkenningspunt rechtzet in de uitgestrekte vlakte worden vergeleken met herinneringen. Die herinneringen worden later voorgesteld als 'vol woede en bindpest' (17). Hier zinspeelt Hans op de negatieve effecten van het noodzakelijke zoeken naar houvast.

Die negatieve effecten introduceren een tweede isotopie waarbij het seem 'begrenzing' verschillende woorden met elkaar verbindt. Eerst en vooral brengen woorden van opsluiting die grenzen onder de aandacht. Zo wordt de kamer in de psychiatrische instelling waarin Hans verblijft voorgesteld als een cel waarbinnen de spreker als door handen vastgehouden wordt:

> ... steiger niet in deze nauwe kamer ... wanneer de hoeken hun grijphanden loslaten worden we gewurgd ... wanneer de muren één stap naderzetten worden we verpletterd ... wanneer de zoldering het onderstel van een lift op ons toezakt ... [...] wanneer de deur openslaat en de keukengeuren van vier verdiepingen binnenwaaien ... (20).

Het neologisme 'grijphanden' wijst op de beperkte bewegingsruimte van de spreker, die als door handen wordt vastgehouden. Hans ontsnapt in het volgende hoofdstuk, wat beschreven wordt als 'onopgemerkt tralieogen [...] ontglippen' (24). Het neologisme 'tralieogen' verbindt de opsluiting met een voortdurende controle. De beklemming in het ziekenhuis is dus niet alleen fysiek (Hans zit niet alleen opgesloten in een

kamer), maar ook mentaal, in die zin dat men voortdurend bekeken wordt. We zouden ook kunnen stellen dat neologismen die zintuigen met grenzen verbinden tegelijkertijd een gevangen lichaam en het lichaam als gevangenis voorstellen.

De grenzen worden inderdaad niet alleen van buitenaf opgelegd. Zodra Hans uit de instelling is ontsnapt, komt hij in een nieuwe beklemming terecht: ‘ik sluip door de poort naar buiten. Ik stap een bunker vol ongedierte binnen’ (24). Een bunker is verbonden aan opsluiting, maar tevens aan bescherming. We kennen de beschermende rol van de bunker uit de vorige isotopie: wanneer Hans geen contact kan leggen met zijn dokter en zich vastklampt aan herinneringen, worden die herinneringen voorgesteld als ‘bunkers in een niemandsland. Tedere getande bunkers’. De hypallage ‘tedere bunker’ benadrukt de dubbele functie van de herinnering als gevangenis en als herkenningspunt.

Ook andere herkenningspunten zijn zowel grens als wegwijzer. Wanneer Hans na het ontwaken zijn plaats in de maatschappij probeert te zoeken (‘De wekker schudt me uit de eeuwigheid [...]. Knarsetandend de eerste stappen van de waggelende kleuter volgen’ (17)) klampt hij zich vast aan woorden. Die blijken valse beloftes: ‘En onze beloften worden trage haat en onze woorden sneeuwballen, denderend en steeds dikker wordend. Een helling maken. En omdat de zon het dal nooit beschijnt blijft de sneeuwbal eeuwig en ontoegankelijk. De woorden rotsen door het asfaltgebied, door de groengeworden, met honing doordrongen, met slagtanden bezaaide’ (17). Woorden zijn dus tegelijkertijd herkenningspunt en obstakel. We kunnen vaststellen dat niet alleen bunkers, maar ook andere lexicale woorden die herkenningspunten aanduiden tegelijkertijd tot de houvast-isotopie en tot de grens-isotopie behoren.

De overlappende isotopieën van houvast en begrenzing schuiven de aandacht naar de toestand van de hoofdpersoon, die zijn in zoektocht naar houvast een deel van zijn vrijheid moet opgeven (een leven buiten de instelling of buiten conventies). We kunnen de overlappende isotopieën ook interpreteren als een metatalige reflectie op communicatie: een woord dat houvast belooft, kan ook beklemmend zijn. Ik wil die tegenstelling bespreken aan de hand van een metafoor die vaak terug komt in *Kraamanijs*, namelijk de voorstelling van spreken als plooien of verbuigen. De tekst toont dat iets verstaanbaar maken of iets uitdrukken op hetzelfde neerkomt als ‘dagen en nachten [te] herbuigen tot een vloek, tot een gedicht’ (12). Het gedicht waarvan hier sprake is, is geen romantische expressie van authentieke persoonlijke ervaringen, maar een cultureel bepaalde uitdrukkingsvorm die ervaring verwringt. Die gedachte komt terug in Hans’ opmerking: ‘O, kijk, zeg ik, en ik denk aan hoe mijn woorden te plooien, hoe de zuivere kracht van mijn haat te temmen’ (13). Tegen de achtergrond van de overlappende houvast- en grenzen-isotopieën, waartoe lexicale eenheden die naar taal verwijzen behoren, suggereert deze voorstelling dat taal gebeurtenissen wel kan vasthouden, maar ze tegelijkertijd vervormt.

Het verband tussen taal en plooien introduceert ook een derde isotopie, die naar een alternatieve, vrijere werkelijkheid verwijst. Lexicale eenheden die tot deze isotopie behoren, hebben de semen ‘amorf’ en ‘kneedbaar’ met elkaar gemeen. Zo introduceren woorden die met ‘rook’ te maken hebben een alternatieve werkelijkheid. Heel duidelijk refereert rook aan de intoxicatie door drugs:

> En straks als zij alle grenzen zal weggerookt hebben en naast me op bed ligt, haar ogen en borst naar het plafond gericht, – haar bruine ogen uitpuilend, gloeiend –. Wat voor vuur? Welke geheimzinnige krachten wakkeren die gloed? (41).

Ook lexicale eenheden van water presenteren een uitweg uit de harde realiteit. Net als rook is water in *Kraamanijs* verbonden met een alternatieve realiteit. Niet alleen is water consequent aanwezig in herinneringen – in de vorm van hevige regen, de oceaan of de branding – het fungeert ook als toegangspoort naar een ander bewustzijn. Een lopende kraan, bijvoorbeeld, opent de weg naar een hallucinante wereld: ‘Iemand heeft vergeten de waterkraan te sluiten. Het wordt een ruisen van de rivier. De geluiden worden kleur, zo het purper scherpe zuchten. Sterren flitsen voorbij’ (76).

In de amorfe werkelijkheid lossen grenzen op: ‘een muur is water geworden’ (15). Naast rook en water biedt seks toegang tot een andere werkelijkheid. In een uitgewerkte metafoor wordt seks vergeleken met een wandeling (35). Waar Hans eerst nog gevels (of grenzen) voelt, bevindt hij zich nadien in een natuurlijk, beweeglijk landschap, dat vorm krijgt als bos, rivier en duinen. In die ruimte blaast hij bruggen op, waarna niet alleen de ruimte rondom, maar ook de lichamen amorf worden. Die vormeloosheid is tegelijkertijd bevrijdend en destructief: ‘in hartplooi de molm […] Zwangerzacht haar borsten en ik breek naar vagina met de bijtende wanhoop haar te bezitten. Mijn verende penis nu vuur spuwt en zij nu brandt’ (35).

Neologismen in *Kraamanijs* tonen dat de nieuwe werkelijkheid nog meer gevaren inhoudt. Het gaat om nieuwe samenstellingen die het amorfe met een gevaar verbinden. Wanneer Hans samen met Olga ‘alle grenzen [heeft] weggerookt’, beschrijft hij hun omhelzing bijvoorbeeld als een ‘schreeuwlandschap’ (41), wat kan verwijzen naar de ontreddering in een verlaten landschap, waarin een schreeuw niet gehoord wordt. Het neologisme ‘zuigholten’ wijst dan weer op het gevaar om opgeslorpt te worden in en door de stroperige omgeving (42).

Wie in die werkelijkheid stapt, zoekt een nieuwe manier om er greep op te krijgen. Samenstellingen en samengestelde begrippen met rubber staan in *Kraamanijs* voor herkenningspunten (‘rubbergeworden totempalen’ (39)) en voor connecties die verschillen van conventionele, vastgelegde contacten. In een alternatieve wereld ontwrichten rubberwoorden de steriele manier van denken: ‘Met schuimrubberen woor-

den – bij gebrek aan handen en bewijzen, wie weet, wie is de eigenaar van deze boomgaard? – het gezond verstand ontwrichten' (53). Ook referenties aan deeg impliceren een kneedbare nieuwe werkelijkheid. Wanneer Hans nuchter is, herkent hij solide objecten: '(Zojuist nog deeg, dan het gloeien naar een bruine korst, het harden, het worden.)' (56).[14] Dit moment van nuchterheid wordt echter onderbroken door Wout (Hans' vriend en dealer) die het brood terug in deeg verandert:

> Wout […] neemt het brood en breekt er een stuk af. Propt de mond vol, en stapt naar de lavabo en laat water in de mond stromen. Hij herwerkt het brood tot deeg. Nu de mond leeg is probeert hij te spreken. Traag, plots onrustig. Zijn woorden vlinders waarvan ik niet de vorm maar wel de kleur herken. Nu wordt het een loeien een ademhalingsoefening (56-57).

De asyndetische vergelijking 'zijn woorden vlinders' wijst op een meer beweeglijke en natuurlijkere taal dan die van de goegemeente. Dat die nieuwe woorden vormeloos zijn, zet die interpretatie kracht bij. Zoals de rubber-samenstellingen maakt deze asyndetische vergelijking tegelijkertijd deel uit van de amorf-isotopie en de houvast-isotopie. Die gespletenheid wijst op de ambiguïteit van de alternatieve werkelijkheid, die tegelijkertijd een schuilplaats is tegen de harde wereld van de goegemeente en een etherische ruimte waarin men kan verloren lopen.

De vierde en laatste isotopie die ik wil bespreken refereert aan de onmogelijkheid om in die amorfe realiteit te blijven. Het gemeenschappelijke seem in deze isotopie is 'herstel'. Dat herstel is tweevoudig: enerzijds refereert het aan een terugkeer naar een oorspronkelijke orde, anderzijds aan een genezing. Woorden van ontwaken verwijzen naar herstel in de eerste betekenis. Dit ontwaken is geen *wake up call* of epifanie, maar het ontwaken uit de droom, de kater na de roes, de stilte na de climax. Zo eindigt de uitgewerkte metafoor voor seks als een wandeling met een terugtocht naar een verstarde werkelijkheid. De amorfe lichamen die zich eerst nog in een beweeglijk landschap bevinden ('deinende zon', 'berglusters (wiegend)') verstarren na een orgastische kreet en keren op scherven huiswaarts:

> Haar naam ontsnapt me: o, Olga! Een wit marmer gelaat na het te vroege genot. Een diepdoordrongen onwetendheid. IJskristallen: onvergankelijk in onze deinende zon. Berglusters (wiegend) en haviken met zwaluwenkop, denderende trein […]. Ik kijk naar de grond, het zand, de keien. Zonnescherven (35).

De samenstelling 'zonnescherven' verbindt de versplinterde staat van de geliefden met de ochtend of zonsopgang, die een einde maakt aan de nacht als de setting voor seksuele extase. In onderstaand fragment markeert de zon tegelijkertijd een climax en een einde, dat wordt verbonden met een zuivering of genezing:

> [T]erwijl de zon verder doorbreekt in de heilige tuinen en ondertussen haakt de vroegwijze zomer de aarzelende harten aan, en gieten parende vlinders hun grappen uit. Maar later blikken de dagen toe en stoten wartaal uit hun schouwen (53).

De wartaal die in de rationele wereld wordt uitgestoten, is net datgene wat de droomwereld karakteriseert: het is het onvatbare, het onbegrijpelijke, het mystieke, dat de maatschappij verstoot omdat ze het niet kan controleren. De ochtend, die het irrationele voor het rationele inwisselt, maakt een einde aan de dromen en leidt de dagen in, die als gesloten blikken doosjes worden voorgesteld. Die besloten ruimtes staan symbool voor wat sociaal aanvaardbaar is. Het onlogische van de droomwereld, te chaotisch om te begrijpen, hoort niet thuis in een gemeenschap die op logica is gebaseerd. Wie in de maatschappij wil functioneren, moet het amorfe af-, zelfs buitensluiten. Wie toch ervaring boven helderheid verkiest, wordt door de maatschappij als 'mentaal ziek' afgewezen en verstoten.

Naast metaforen verwijzen ook syntactische stijlfiguren naar de botsende verlangens naar houvast en aanvaarding enerzijds en vrijheid anderzijds. Ik noemde al een aantal stijlfiguren die betrekking hebben op woorden of woordgroepen, zoals de hypallage. Ook op zinsniveau verwijzen zulke stijlfiguren naar de botsende communicatie- en vrijheidsdrang van de verteller.

In *Kraamanijs* wordt op verschillende manieren gevarieerd op de woordvolgorde. Zo komen vaak zinnen voor met subjectinversie: 'Laat ik de warmte van het bed eeuwig duren. Stop ik terug het vingerhoedpijpje. Zuig ik gulzig, diep. Stormen klanken en kleuren op me toe, scheuren flarden verleden los' (34). Volgens de Nederlandse grammatica komt inversie slechts in twee gevallen voor, namelijk in ja/nee-vragen en in zinnen waarbij een ander zinsdeel dan het onderwerp op de eerste zinsplaats staat. De inversie in bovenstaand fragment kan tegen die achtergrond op verschillende manieren betekenis krijgen. Allereerst herinnert de inversie aan een vraag, waardoor de mededeling (aangegeven door het punt aan het einde van de zin) minder stellig wordt. Daarnaast doet de inversie vermoeden dat er een zinsdeel, en dus informatie, ontbreekt. Wanneer in grammaticale zinnen een ander zinsdeel dan het onderwerp op de eerste plaats staat, gaat het meestal om een bepaling, die extra informatie geeft over tijd, plaats, wijze, modaliteit, enzovoort. De ongrammaticale inversie in *Kraamanijs* impliceert dus dat informatie over de gebeurtenis verloren gaat en geeft de mededeling een onzeker karakter.

De inversie in *Kraamanijs* kan nog op een andere manier geïnterpreteerd worden: doordat het werkwoord vooraan staat, komt de nadruk te liggen op de actie. De opeenvolging van zinnen met een werkwoord op de eerste zinsplaats creëert zo een effect van ongeremde en constante beweging. Bovendien geeft die beginpositie van

het werkwoord een indruk van directheid. We zouden kunnen stellen dat de taal hier gestalte geeft aan de drang van de vernuftkunstenaar om werkelijkheid op een directe manier te ervaren, te vergelijken met de roes. De subjectinversie toont dus twee kanten van de 'taalgeworden gestalte van de [roes]genietingen' (De Wispelaere 2011, 92): enerzijds maakt de vorm een authentiekere werkelijkheidsbeleving mogelijk, anderzijds toont ze dat ze die beleving nooit volledig kan vatten of communiceren.

Naast subjectinversie komen ook andere vormen van inversie voor in *Kraamanijs*. Zo staat het vervoegde werkwoord soms niet aan het begin, maar wel achter aan de zin. Dat soort inversie doet zich voor wanneer Hans een vorm van extase beleeft. In een staat van dronkenschap stelt hij bijvoorbeeld 'In de lege glazen ik de zee herken' (48) en seks met Olga beschrijft hij als 'De seks haar mist over de zuidarme polder waait' (61). Waar het werkwoord in een zin met rechte woordschikking het onderwerp van het lijdend voorwerp zou scheiden, staan ze in deze zinnen naast elkaar. Zo verwijst deze inversie naar de noodzaak om contact te leggen met de omgeving, en de overtuiging van vernuftkunstenaars dat de roes en het experiment een directere vorm van contact mogelijk maken.

Tegelijkertijd roept deze woordvolgorde ook een beklemmend gevoel op. In de eerste zin staat het 'ik' tussen 'de glazen' en 'de zee' dat het in die glazen herkent. In dat opzicht is het 'ik' opgeslorpt door de zee in het glas, of liever: door zijn hallucinatie. De nabijheid van 'de seks' en 'haar mist' in het tweede voorbeeld doet vermoeden dat de nevel niet uitwaait, maar de ruimte in een dichte mist hult. De inversie roept zo de gedachte op aan een stroperige ruimte waarin men vastzit. Waar subjectinversie refereerde aan de roes of het experiment als authentieke, maar onvatbare ervaring, verwijzen zinnen met het werkwoord op de laatste zinsplaats naar een ander gevaar van de authentiekere werkelijkheidsbeleving via roes of experiment, namelijk het gevaar om het contact met de maatschappij buiten die roes te verliezen. We kunnen de tweede vorm van inversie ook beschouwen als een hyperbaton, een stijlfiguur die tussen samenhangende woorden of woordgroepen (in dit geval het subject en het vervoegde werkwoord) een ander zinsdeel schuift. Die interpretatie benadrukt de scheiding van de spreker en zijn omgeving.

Concluderend kunnen we stellen dat metaforen (vaak uitgedrukt als of in combinatie met neologismen) en de syntactische stijlprincipes in *Kraamanijs* verwijzen naar een alternatieve bewustzijnsvorm en de paradox die ermee gepaard gaat: het nieuwe bewustzijn is ruimer, maar tegelijkertijd gevaarlijk en – op een eigen manier – beklemmend. Tegelijkertijd is die verruiming moeilijk te communiceren.

De eigengereide taalschepping in *Kraamanijs* heeft ook een opvallende muzikale dimensie. Verschillende syntactische stijlprincipes schuiven de akoestische kwaliteit (klank en ritme) van taal naar voren. Zo evoceren de herhaling van zinnen met dezelfde syntactische structuur een stromend ritme. De herhaling van zinnen met

subjectsinversie is daar een voorbeeld van (cf. supra). Een ander voorbeeld is de vragenreeks. Nadat Hans uit een droom ontwaakt, herkent hij de werkelijkheid niet waarin hij wakker wordt. Hij probeert zich te oriënteren door een reeks vragen te stellen:

> Hoelang woon ik nu reeds in die vochtige kamer van de Poppengang? Kruipen de uren over mijn hoofd of kruip ik over de uren? […] Is dat Mijn bed? Hoeveel uren heb ik in dat bed doorgebracht? Zijn die vlekken op de lakens zweet, vocht, vuil van mijn lichaam? Van Olga? Waar ligt de grens tussen het ogenblik dat ze vertrok en het nu? Kan ik een draadje grijpen, een lichtstraal werpen in het duister gat daartussen? Is de liefde het enig bezit van de mens en de rest afhankelijk daarvan? Bezit men zonder liefde waarlijk niets? (54).

Aangezien vraagzinnen gekenmerkt worden door een stijgende intonatie, evoceert de vragenreeks een hortend en gejaagd ritme. De toon stijgt, daalt plots (na het vraagteken) om dan terug te stijgen. Dit ritme kan refereren aan de verwarring na de roes, maar ook aan de verwarring die de vernuftkunstenaar bij zijn publiek teweeg kan brengen.

Andere herhalingen evoceren een meer regelmatige cadans. Die cadans is het sterkst wanneer dezelfde woorden in achtereenvolgende zinnen worden herhaald. *Kraamanijs* bevat passages met anaforen, die bestaan uit een reeks korte zinnen die onder elkaar zijn weergegeven, zoals in onderstaand voorbeeld:

> Zij gooit de deur open.
> Zij stormt de nacht in.
> Zij slaat de armen open.
> Zij huilt flarden in de nacht.
> Zij grinnikt om hulp.
> Zij stikt in een maanlach.
> Zij wordt een blauw kind.
> Zij gooit haar ogen naar de sterren.
> Zij valt en breekt haar pols.
> Zij wordt blauwe sneeuw.
> De nacht slurpt haar op.
> De nacht vampier.
> De nacht wentelend.
> De nacht razend.
> De nacht.
> De nacht kristalrinkelend.
> De nacht de maan wurgt.

> Ik roep haar toe: kom nooit meer terug!
> Ik snoer mijn keel toe.
> Ik sla de deur toe.
> Ik gooi me op het bed.
> Ik tent me in.
> […]
> Ik kruip uit de tent.
> Ik gooi me uit het bed.
> Ik trek de deur open.
> Ik roep haar toe: ik kom je halen! (19).

De anaforen in deze passage evoceren een gestaag ritme, dat kan verwijzen naar het vertrek van Olga en de achtervolging die Hans uiteindelijk inzet. De regelmatige cadans wordt nog versterkt doordat verschillende woorden en zinnen terugkeren.

Naast woorden en zinsstructuren worden ook klanken herhaald in *Kraamanijs*. Alliteratie, assonantie en associatie lijken korte passages voort te stuwen. Een voorbeeld:

> En de verpleegsters hollen verre beloften na. Winkelwenkend, gehoorzaamheid, als de wankelliefde in watervallen naar beneden stort en wanhoop tot hoop hervalt. Krast de linkerwang bang open en verspert de woede – toverwoede hoe sterren zich verplaatsen van middelpunt naar mikpunt – en de koude ernst zichzelf bespot (14).

Uit deze passage blijkt dat klankassociaties en -herhalingen niet alleen de voortgang van de tekst sturen, maar ook de vorm van neologismen motiveren. Zo lijkt 'watervallen' samen te hangen met 'wankelliefde', dat op zijn beurt verbonden is met 'winkelwenkend'. De samenhang van de tekst is in dit geval niet alleen semantisch, maar ook fonetisch.[15]

De lyrische muzikale taal in *Kraamanijs* wijst naar een alternatieve werkelijkheidsbeleving, die betekenis krijgt buiten gangbare structuren als grammaticale of semantische conventies. Die betekenis is verruimd, maar ook verwarrend voor diegenen die een ongecompliceerde semantische samenhang verwachten.

Conclusie

Conform de revolutiegeest die Provo en het neo-avant-gardistische *Labris* kenmerkt – tenminste, in hun oorspronkelijke vorm – breekt *Kraamanijs* conventies. Tegenover het eenduidige, teleologische verhaal stelt Van Maele een lyrische tekst. Lyrische tendensen als monologiciteit, tropen, syntactische stijlprincipes en muzikaliteit maken de tekst meerduidig. Tegen die achtergrond kunnen we de literaire vernieu-

wingen in *Kraamanijs* verbinden met het thema van de roes. Volgens de drugvisionairen van de tegencultuur openbaart die roes, net als individualistische groeperingen of neo-avant-gardekunst, een meerduidige, authentiekere werkelijkheidsbeleving.

Van Maeles lyrische roman thematiseert drugservaringen en verwijst naar een nieuwe bewustzijnsvorm. De lyrische schijnbare niet-mediëring kenmerkt de vertelsituatie en brengt verschillende aspecten van die bewustzijnsvorm, verbonden aan de roeservaring, onder de aandacht. Zo refereert de homodiëgetische ik-vertelling, die zowel gebeurtenissen in het heden als in het verleden in de tegenwoordige tijd beschrijft, aan een nieuwe tijdruimtelijke beleving: de vernuftkunstenaar staat net als de druggebruiker in direct contact met de omgeving, maar die nieuwe vorm van contact is maar moeilijk over te brengen. Op die manier wordt de kloof tussen de kunstenaar en de maatschappij groter.

Ook tropen, syntactische stijlprincipes en een muzikale taal refereren tegelijkertijd aan een verruimde nieuwe bewustzijnsvorm, de gevaren ervan en de communicatieproblemen die ermee samengaan. Het metaforisch taalgebruik, dat gepaard gaat met een veelheid aan isotopieën, onthult een nieuwe, ruimere bewustzijnsstaat, die ook overweldigend is. Verder schuift de herhaling van grammaticale structuren, woorden, woordgroepen of klanken de akoestische kwaliteit van de taal naar voren. Die muzikaliteit biedt een tegenwicht voor logische verbanden, die verwijzen naar een associatieve bewustzijnsvorm. Die nieuwe taal wordt niet door iedereen begrepen of aanvaard, maar slaat wel gaten in het strakke keurslijf van de conventioneel dominant-narratieve roman.

Waar De Wispelaere betreurt dat Van Maele ‘er niet overal in geslaagd is de – steeds dreigende – botsing met het logische taalbewustzijn (van de lezer) te vermijden’ (2011, 92), zouden we kunnen stellen dat *Kraamanijs* die botsing op scherp stelt. De tekst benadrukt de confrontatie van subjectiviteitsverruiming (die thematisch met de roes verbonden kan worden) en subjectiviteitsbeperking. Zowel de verruiming als de beperking zijn afhankelijk van maatschappelijke structuren. De psychiatrische instelling waarin Hans is opgenomen, staat symbool voor dat systeem. Niet alleen is dat medische instituut metonymisch verbonden met het autoritaire gezag in het algemeen, ze toont ook hoe dezelfde ‘medische’ middelen tegelijkertijd bevrijdend (in de vorm van psychedelica) en beperkend (in de vorm van verdovingsmiddelen of anesthesie) kunnen zijn. Op dezelfde manier maakt vernuftkunstenaar Van Maele gebruik van talige middelen die tegelijkertijd bevrijdend zijn (als experiment) en beperkend (als gelimiteerde uitdrukkingsvormen).

Literatuur

Andries 1966
M. Andries, 'Ex Libris. "Kraamanijs" uitkramen', in: *De Nieuwe Stem*, 21, 1966, 557-568.

Auwera 1969
F. Auwera, *Schrijven of schieten. Interviews*. Antwerpen/Utrecht, Standaard Uitgeverij, 1969.

Bernaerts 2013
L. Bernaerts, 'De hausse van het experiment. Lyricisering in de jaren zestig', in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 91, 3, 2013, 605-627.

Buelens 2008
G. Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen, Vantilt, 2008.

Conrad 2019
P. Conrad, 'Een anekdote', in: *Deus Ex Machina* (themanummer 'Marcel van Maele'), 168, 2019, 38-39.

Van Dijk 1970
T. A. Van Dijk, 'Theorie en praktijk van de semantische analyse van literaire teksten', in: *De Nieuwe Taalgids,* 63, 1, 1970, 340-355.

De Geest 2018
D. de Geest, 'Labris, sant in buitenland', in: *Zuurvrij*, 35, 2018, 85-95.

Depreter 2015
E. Depreter, 'De dichter als rebel?', in: L. Bernaerts e.a. (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 185-206.

Hecke 2018
R. Hecke, *De sixties. Seks! Drugs! Rock-'n-roll! Revolutie!*. Berchem, EPO, 2018.

Herman e.a. 2009
L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels*. Nijmegen, Vantilt, 2009.

Jespers 2009
H.F. Jespers, 'Marcel van Maele: overgave aan de vrijheid', in: *Gierik*, 4, 27, 2009, 41-52.

Leus 1969
H. Leus, 'In gesprek met Marcel van Maele', in: *Podium*, 10, 23, 1969, 635-648.

Van Londersele 2019
R. Van Londersele, 'De beduimelde oproerkraaier', in: *Deus Ex Machina* (themanummer 'Marcel van Maele'), 168, 2019, *36-37.*

Van Maele 1966a
M. van Maele, *Kraamanijs*. Brugge, Sonneville, 1966.

Van Maele 1966b
M. van Maele, 'ANTI-PROVOmars', in: *daele*, 4, 1966, 1-3.

VAN MAELE 1966c
M. van Maele, 'Pamflet I', in: *daele*, *4*, 1966, 4-9.

MCHALE 2009
B. McHale, 'Beginning to Think about Narrative in Poetry', in: *Narrative*, 17, 1, 2009, 11-27.

MORAGIE 2019
M. Moragie, 'Breken met alle prozaïsche conventies', in: *Deus Ex Machina* (themanummer 'Marcel van Maele'), 168, 2019, 24-27.

NEEFS 1962
H. Neefs, 'Akkomodatie als inleiding', in: *Labris*, 1,1, 1962, 3-4.

NEEFS 1964
H. Neefs, 'Narcissisme of incest', in: *Labris*, 3, 1, 1964, 39-50.

PAS 2003
N. Pas, *Imaazje! de verbeelding van Provo 1965-1967*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2003.

SNELDERS 1999
S.A.M. Snelders, *LSD en de psychiatrie in Nederland*. Amsterdam, Vrije Universiteit Amsterdam, 1999 [onuitgegeven proefschrift].

SPINOY 2003
E. Spinoy, 'De kanker van een diepgewortelde droom', in: M. Van Maele, *Scherpschuttersfeest*. Amsterdam/Antwerpen, Houtekiet, 2003, 101-115.

VITSE 2014
S. Vitse, 'De hergeboorte van een vuurtaalspuwer', in: Y. T'Sjoen & E. Van Damme (red.), *Vuurtaal spuwen. Poëzie van Marcel van Maele*. Brussel, ASP, 491-497.

VAN VLIERDEN 1962
B.F. Van Vlierden, 'Literaire kroniek. Schrijverschap van het schrijverschap: "Hoogseizoen" door Simon Vinkenoog', in: *Streven*, 16, 1962, 855-861.

VAN VLIERDEN 1974
B. F. Van Vlierden, *Van In 't wonderjaer tot de Verwondering. Een poëtica van de Vlaamse roman*. Antwerpen, De Nederlansche Boekhandel, 1974.

WILDEMEERSCH 1973
G. Wildemeersch, 'Inleiding tot de poëzie van Marcel van Maele', in: *Ons Erfdeel*, 16, 3, 1973, 111-113.

DE WISPELAERE 2011
P. de Wispelaere, 'Nederland en Vlaanderen. Is de Nederlandse literatuur in Noord en Zuid één?', in: B. Vervaeck (red.), *Paul de Wispelaere, De moderne roman*. Gent, Academia Press, 2011, 35-113.

WOLF 2005
W. Wolf, 'The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation', in: E. Müller-Zettelman & M. Rubik (red.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam, Rodopi, 2005, 21-56.

Wolfson 1982
N. Wolfson, *CHP. The Conversational Historical Present in American English Narrative*. Dordrecht, Foris, 1982.

Noten

1. De vrijheid wordt bovendien weer beperkt door de sterke afhankelijkheid van de drugs die kan ontstaan.

2. In Van Vlierdens voorstelling van de roman als 'een soort verslag van een genezing van een artistieke dopeaddict' herkennen we een vertrouwd interpretatiekader: de beschreven drugservaringen integreert men in een verhaal van genezing. Zo probeert men te vermijden dat de roes als doel of meest volmaakte staat wordt voorgesteld. Ook uit de manier waarop Van Vlierden *Kraamanijs* onderscheidt van het 'zuiver literair experiment' spreekt een waardeoordeel dat de roman niet gelijkstelt aan intellectuele taalexperimenten.

3. Dat oorlog in de jaren zestig een van de onderdrukkingsmiddelen is van de burgerstaat, lezen we ook in *Kraamanijs*. Zo worden kuierende vakantiegangers voorgesteld als een militaire mars (64). Vrijetijdbesteding en oorlogsvoering worden op die manier aan elkaar gelijk gesteld als middelen om burgers zwijgzaam in het gareel te houden.

4. Niet alle medewerkers van *Labris* zoeken aansluiting bij een maniëristische strekking. De kritiek maakt een onderscheid tussen twee 'gezichten' of fracties van *Labris*, die probleemloos naast elkaar bestaan: subjectieve lyriek en objectieve lyriek (Neefs 1964, Decrem 1987, De Geest 2018). Auteurs als Jef Bierkens en Mon Devoghelaere 'vertegenwoordigen de "subjectieve" lyriek met talige erupties die sterk onder invloed stonden van de jazz en de Amerikaanse beat, terwijl Leon van Essche en Ivo Vroom steeds radicaler kozen voor de "objectieve" concreet-visuele lyriek (en uiteindelijk zelfs de woordeloze grafiek)' (De Geest 2018, 87).

5. Volgens Buelens introduceert *Labris* een hele nieuwe literatuuropvatting in Vlaanderen die gekenmerkt wordt door een 'uitgesproken fascinatie voor het occulte, profetische en geestelijke' (2008, 903).

6. Dat Van Maele met Provo verbonden wordt, mag geen verrassing heten. In de tweede helft van de jaren zestig is het experimentele kunstenaarsmilieu in Antwerpen het meest ontvankelijk voor de maatschappijkritische beweging die uit Nederland overgewaaid komt. De happenings van de oorspronkelijke Provobeweging pasten naadloos in het 'avant-gardistisch[e] en [...] internationaal georiënteerd[e] circuit' van de havenstad (Pas 2003, 263). In dat circuit, alsook in het avantgardistische milieu in Brussel, was ook Van Maele actief. Verschillende critici wijzen op Van Maeles vrolijke omgang met kunstenaars, maar onderstrepen dat hij nooit voor lang met hen samenwerkt of groepen vormt (Jespers 2009, 45).

7. Voor de verslapte vorm van Provo in Vlaanderen zijn verschillende verklaringen aan te wijzen. Stefan Wouters wijdt in dit boek een stuk aan de ontwikkelingen van Provo in België. Ook Van Maeles houding tegenover de Provobeweging komt erin aan bod.

8. De teksten van Labrisschrijvers zijn schijnbaar gestuurd door onbewuste impulsen van de auteur, maar aan de grondslag liggen scherp afgebakende stijlvoorschriften. De richtlijnen van het periodiek waren bovendien zo rigide dat ze niet alleen betrekking hadden op het creatieve werk, maar ook de publicatiemogelijkheden van de verbonden auteurs bepaalden: wie in *Labris* publiceerde, mocht dat in geen enkel ander tijdschrift doen.

9. Drie passages vormen daar een uitzondering op en zijn in de verleden tijd weergegeven. Hieronder ga ik dieper in op die passages en hun betekenis.

10. Het gebruik van de tegenwoordige tijd om een gebeurtenis in het verleden te beschrijven, is niet nieuw. Het historisch presens is een stijlmiddel dat de levendigheid of de directheid van de vertelling zou verhogen (Wolfson 1982). Hoewel het historisch presens een gekend stijlmiddel is, is het een gemarkeerde vertelvorm in proza. Herman en Vervaeck stellen bijvoorbeeld dat 'het gebruik van die tijd [vaak] een betekenis [heeft]' (2009, 91).

11. Het is opmerkelijk dat drugs, in de functie van kalmeermiddel, ook binnen het systeem zelf worden gebruikt. Het is niet ondenkbaar dat het gebruik van psychedelica binnen de medische wereld als gelegitimeerd (want gecontroleerd) werd ervaren. Bovendien zou het toedienen door dokters (autoriteitsfiguren) geen gevaar inhouden voor de maatschappelijke orde.

12. In *Transparent Minds* (1978) bespreekt Dorrit Cohn verschillende parameters van bewustzijnsvoorstellingen. De bewustzijnspresentatie hangt af van (i) de persoonsvorm waarmee de verteller het personage voorstelt, (ii) de verhouding tussen de weergevende instantie en de weergegeven instantie (dissonant, verschillend of consonant, samenvallend) en (iii) de vorm van weergave (directe rede, indirecte rede of vrije indirecte rede).

13. Werner Wolf baseert zich voor de definitie van lyrische tendensen op zijn analyse van lyrische gedichten. In dat licht definieert hij de 'monologiciteit' die een lyrische tekst typeert als een effect van '[the] existence of one seemingly unmediated consiousness or agency as the centre of the lyric utterance or experience' (2005, 39). Monologiciteit is in die betekenis inderdaad een lyrisch kenmerk, maar bovenstaande uiteenzetting van monoloogvormen in proza toont dat ook monologen van sprekers die zelf gemedieerd worden door een hogere vertelinstantie lyrisch kunnen zijn.

14. De haakjes rond deze commentaar op nuchterheid doen vermoeden dat er geen ongemerkte overgang is tussen het 'net nog' in de roes, en de latere nuchterheid die erop volgt: 'het brood, na het dromen, drinken, roken' (56).

15. We kunnen de semantische samenhang beschrijven aan de hand van de houvast-isotopie. Zo zijn liefde en beloften misleidende herkenningspunten; dat verbindt die woorden met 'toverwoede', wat verwijst naar de (onbegrepen) woorden van een zelfverklaarde profeet.

‘Teksten voor in de wieg van de nieuwe mens’

Simon Vinkenoogs geëngageerde proza in *Weergaloos. Ontdekkingsreizen naar de waarheid* (1968)

Linde De Potter

> Een halve eeuw later is de schrijversrebellie casus voor literatuurhistorische studie aan de universiteit. Er worden masterscripties geschreven die de contestatie duiden en die binnen een breder raamwerk het literaire engagement in de late jaren zestig onderzoeken. Die ernst van de studie verrast me. Toen het allemaal gebeurde, was deze academische belangstelling niet te voorzien: de geschiedenis heeft me bij de lurven (Vanriet 2018).

Aldus de Antwerpse kunstenaar Jan Vanriet in zijn zelfportret *Radeloos geluk* (2018). Dat de observatie van Vanriet, destijds een van de bezielers van de Anti Censuur Protest Read In te Antwerpen (1968) en het Komité voor Waakzaamheid tegen Censuur (Absillis 2009, 437), hout snijdt, hoeft geen betoog. De contestatiecultuur van de jaren zestig spreekt in de academische literatuurbeschouwing nog steeds tot de verbeelding – al is die verbeelding vaak sterk gekleurd door een reeks mythes die in de loop der tijd rond Mei 68 zijn ontstaan (Buelens 2018). Sommige schrijvers en hun oeuvres zijn zodoende voorgoed vergroeid geraakt met de jaren zestig en met de clichés die er vaak bij horen, zoals het (blinde) verzet tegen de regels, de (vrije) liefde en geestverruimende middelen.

Dat is in het bijzonder het geval voor de Nederlandse dichter-schrijver-performer Simon Vinkenoog (1928-2009), een van de grote gangmakers van de contestatiebeweging in de jaren zestig (De Cleene 2014b, 332 e.v.). Vinkenoog is de geschiedenis ingegaan als een onverbeterlijke hippie en als Nederlands geestdriftige promotor van marihuana en lsd.[1] Daarnaast staat hij bekend als organisator van happenings[2] en vaak tumultueuze poëziemanifestaties in binnen- en buitenland, zoals Poëzie in Carré (maart 1966)[3] en Poëzie in het Paleis (september 1966) dat in het Paleis voor Schone Kunsten plaatsvond. Als een icoon van de literaire jaren zestig geniet Vinkenoog zelfs vandaag nog enige bekendheid bij een breder publiek.

Ook Vinkenoogs literaire oeuvre is, zoals Arnout de Cleene (2014b, 27) vaststelt, door literatuurhistorici nadrukkelijk verbonden met de tegencultuur[4] van de sixties. Aan de ene kant is dat terecht, want in zijn literaire werk uit dit tijdsgewricht toont de auteur zich zeer betrokken bij de tijd en de wereld. Toenmalige critici omschreven hem als een chroniqueur van zijn tijd; Piet Jager (1967) noemde Vinkenoog een 'tijdschrijver' die belangstelling heeft voor 'alles wat zich in deze tijd op en om, boven en onder de mens afspeelt'. Vinkenoog omschreef zijn aspiraties zelf als volgt: 'Ook uit de hier verzamelde stukken blijkt wel dat ik mij van de hoeken der straten laat horen, met mijn stem en persoon aan de weg timmer, gedreven door visionaire uitgangspunten, die ik als werkelijkheid heb leren ervaren' (Vinkenoog 1967c, 261). Vinkenoogs imago van profeet van het hippietijdperk – Geert Buelens (2018, 508) omschrijft hem als een 'goeroe van de tegencultuur' – is ongetwijfeld mee gevormd door dat literaire werk.

In de tweede helft van de jaren zestig en de vroege jaren zeventig was Vinkenoog bijzonder productief. Na *Liefde. Zeventig dagen op ooghoogte* (1965) publiceerde hij, naast zijn verzamelde poëzie, de Ginsberg-vertaling *Proef m'n tong in je oor* (1966) en de bundel *Poëzie in Carré op 28 februari 1966 in theater Carré, Amsterdam* (1966), meerdere prozabundels waarmee hij actief aan het publieke debat wilde deelnemen. In al die publicaties vervaagt de grens tussen het literaire en het journalistieke domein. *Vogelvrij. Bouwstenen 1963-1967* (1967) is een disparate verzameling teksten met onder andere bijdragen bij catalogi en bibliofiele uitgaven, stukken die in kranten en uiteenlopende tijdschriften verschenen, zoals *Provo*, *Hitweek* en *Kunst van nu* en schriftelijke neerslagen van lezingen op manifestaties. In 1967 werd *Proeve van kommunikatie* uitgegeven, bestemd 'voor de deelgenoten van Form Mediation, Inc., Amsterdam-New York-Tokio' (Vinkenoog 1967b, 247); in datzelfde jaar verschenen ook de boekuitgave van het *Maatstaf*-themanummer 'LSD/25' en het nummer 'Manifesten en manifestaties 1919-1966' van *Randstad*, beide onder de redactie van Vinkenoog. *Weergaloos. Ontdekkingsreizen naar de waarheid* (1968) werd een jaar later gepubliceerd, evenals de zeer persoonlijke 'biografie' *Leven en dood van Marcel Polak* – een boek dat zich, zoals Karin Vogelaar (2005, 13) stelt, eveneens op het breukvlak tussen literatuur en journalistiek bevindt. Die laatste publicatie bevat naast Vinkenoogs verslag van de omzwervingen die hij in Parijs maakte met beeldend kunstenaar Marcel Polak ook de aangrijpende brieven die de laatste tijdens zijn ziekbed aan Vinkenoog schreef. In 1969 volgden het pamflet *How to enjoy reality* (met Jean Paul Vroom samengesteld) en de vertaling *De psychedelische ervaring* (orig. Thimothy Leary e.a.); in 1970 verscheen de bloemlezing met teksten over marihuana *Het moederkruid. Een boek over marihuana*. In 1971 publiceerde Vinkenoog *Het hek van de dam. Bijdragen tot de geestelijke volksgezondheid* (1971), waarin teksten, lezingen, voordrachten uit de periode 1967-1970 verzameld zijn. Ook verschenen *Tussen wit en zwart. Een persoonlijke benadering van het Chinese Boek der Veranderingen* (1971),

Aan het daglicht. Drie maanden leven met Simon Vinkenoog (1971), waarin de schrijver zijn lezer 'drie maanden lang met hem [laat] meeleven' (flaptekst) en de Huxley-vertaling *De deuren der waarneming* (1971).

Aan de andere kant is de verbinding van Vinkenoogs literaire productie met de clichés van de sixties ook wel verwonderlijk, want vreemd genoeg is precies diens werk uit de sixties schromelijk onderbelicht. Dat heeft in de eerste plaats te maken met de 'dynamiek van de receptie' (De Cleene 2014b, 332), die ik hierboven al beschreef. In de literatuurgeschiedenis is Vinkenoogs literaire betekenis vandaag vrijwel gereduceerd tot drie elementen: hij is de samensteller van de legendarische Vijftigersbloemlezing *Atonaal* (1951), de wegbereider van de literaire contestatie en de *godfather* van de podiumpoëzie (Vogelaar 2005; De Cleene 2014b, 332). Een tweede verklaring is de toenmalige depreciatie in de literaire kritiek van de late jaren zestig voor Vinkenoogs proza (Vogelaar 2005). Aan het proza dat Vinkenoog vanaf *Liefde* schreef, schonk de literaire kritiek immers beduidend minder aandacht. Als die aandacht er toch was, waren de kritieken veelal negatief. Exemplarisch voor de negatieve houding van critici is de boutade van de criticus Johan Phaff (1969). Hij meende namelijk dat '[s]inds Vinkenoog in 1963 het alles-opzienbarende LSD-licht [had] gezien', hij was opgehouden 'een schrijver, een dichter te zijn' om een 'apostel' te worden.

Er ontstaat dus een curieuze discrepantie: Vinkenoog is de geschiedenis ingegaan als een icoon uit de *literaire* tegenbeweging van de jaren zestig, terwijl zijn literaire oeuvre is vervaagd achter zijn 'sixties'-postuur en achter een reeks algemene clichés die samenhangen met diezelfde periode. Nochtans is het, zo stelt De Cleene (2014a, 253; 2014b, 332), alleen al vanwege Vinkenoogs centrale positie in de tegencultuur van de jaren zestig, van historisch belang om niet alleen diens postuur, maar ook diens oeuvre uit die periode te bestuderen (vgl. Van Heel 1993, 3).[5]

In dit hoofdstuk wil ik het literaire werk van Vinkenoog uit de late jaren zestig voor het voetlicht halen. Omdat ik in het korte bestek van een hoofdstuk noodgedwongen selectief moet zijn, zal ik mij concentreren op het boek *Weergaloos. Ontdekkingsreizen naar de waarheid*, dat eind 1968 verscheen, op het toppunt van de sixties dus. In *Aan het Daglicht* omschrijft Vinkenoog *Weergaloos* als volgt: 'over 500 pagina's een boek in 22 hoofdstukken, ieder in het teken van een Tarot-kaart, met vele teksten van anderen, behelzende de diverse inwijdings- en bevrijdingswegen' (1971a, 247). Het boek bevat inderdaad een bonte verzameling tekstfragmenten van 'futurologen' (164) en internationale 'goeroes', onder wie de psychedelicapsycholoog Timothy Leary en de voortrekker van de antipsychiatriebeweging R.D. Laing. Het bevat ook liedjesteksten van Bob Dylan (223) en Jimi Hendrickx (146), teksten van C.G. Jung, vertaalde gedichten van Alan Ginsberg, maar bijvoorbeeld ook van uiteenlopende figuren als Plato, Bert Schierbeek (180) en een stukje van de zeventiende-eeuwse

dichter-schilder Jan Luyken (162). Dat alles wordt aangevuld met tekstfragmenten van Vinkenoogs eigen hand, waaronder dagboekfragmenten, beschrijvingen, commentaren, teksten die elders zijn verschenen (bv. in *Hitweek*) of uitgesproken (bv. op de FREE IN, een 'groot Studium Generale om inzicht te scheppen in de vrije tijd in een geautomatiseerde wereld' (171)) en meer artistieke passages.

Vinkenoog zelf heeft *Weergaloos* bij de publicatie omschreven als een afscheid en tegelijk een nieuw begin (Smit 1969). In de kritiek is het echter hoofdzakelijk beschouwd als een voortzetting van de omslag die Vinkenoog in zijn proza heeft gemaakt na zijn laatste roman *Hoogseizoen* (1962). Vanaf *Liefde. Zeventig dagen op ooghoogte* (1965)[6] publiceerde hij enkel nog 'prozaboeken', waarin hij op een meer essayistische manier schrijft over zijn eigen (lees)ervaringen en waarin vele zogenoemde 'profeten' aan het woord komen, van William S. Burroughs en André Breton tot de 'duizend jaar oude' Andalusische islamitische wijsgeer Ibn Hazm (De Cleene 2014b, 386; Vinkenoog 1968, 65). Die werken zijn door latere lezers (De Cleene 2014a, 2014b; De Jonge 1995; Van Heel 1993) steevast met de tegencultuur in verband gebracht; contemporaine critici hebben gewezen op de aansluiting bij de actuele hippiecultuur, de psychedelische trend en de 'vaak extravagante en bizarre vormen van jeugdactiviteit en jeugdprotest' (Smit 1969).

De kritische respons op *Weergaloos* was, in lijn met Vinkenoogs andere proza uit de late jaren zestig, vrij (maar niet volstrekt) negatief.[7] Zo sprak men van een 'onhandelbaar boek. Uitermate vermoeiend om te lezen. Vanwege het hijgerige taalgebruik en de opdringerige bekeringsdrift' (Phaff 1969). Men verweet de schrijver ook een tekort aan realiteitsbesef, 'vage utopieën en naïeve dwalingen' (Van Doorne 1969), een gebrek aan zelfspot en kritische zin (Jonkers 1969). Het zijn verwijten die ook al weerklonken naar aanleiding van *Proeve van Kommunikatie* en *Vogelvrij* (De Wispelaere 1967; Jonkers 1967).[8] *Weergaloos* is door verschillende critici beschouwd als Vinkenoogs afscheid van 'wat met een plechtig woord de "letterkunde" heet', van de experimentele poëzie en de roman (Smit 1969). In *de Volkskrant* schreef Gabriël Smit:

> De wereld die er geen andere dan artistieke bekommernis kent, heeft hij duidelijk vaarwel gezegd. Hij is een andere, tweede wereld binnengetrokken, waarin het niet om de literatuur gaat, maar om het leven, of waarin literaire activiteit slechts zin heeft voor zover zij uitdrukkelijk in dienst staat van de mens, de wereld (Smit 1969).

Ook Rico Bulthuis (1969) wees erop dat *Weergaloos* zeker 'geen boek [is] om als een roman in één adem uit te lezen'. Het boek is volgens hem daarentegen veeleer een 'wijsgerig gebruiksvoorwerp'. Verschillende critici verzuchtten dan ook dat er geen heldere criteria waren om het boek te beoordelen (Phaff 1969; Smit 1969). In dat

opzicht is de verandering van uitgevershuis veelzeggend. Anders dan *Vogelvrij* (1967), *Proeve van Kommunikatie* (1967) en *Leven en dood van Marcel Polak*, dat in 1969 gepubliceerd werd en waarover de kritiek unaniem lovend was (Vogelaar 2005, 13), werd *Weergaloos* niet gepubliceerd in de reeks Literaire Reuzenpockets van De Bezige Bij, maar bij de uitgever Paul Brand.

De vraag rijst dus wat de rol van de literatuur, in de zin van de literaire traditie, in *Weergaloos* nog is. Met andere woorden: hoe – of: in hoeverre – geeft de auteur *literair* vorm aan zijn geëngageerde stem, en in hoeverre zet hij de literatuur in om een nieuwe, betere wereld te creëren? In welke mate tast hij zo de grenzen van de literatuur af? Wat is de verhouding tussen literatuur en verslag, verbeelding en werkelijkheid? Welke plaats krijgen de schrijver en de lezer in het werk? Die vragen tracht ik in wat volgt te beantwoorden. Wanneer er interessante aanknopingspunten zijn, zal ik ook (zij het niet systematisch) verbanden leggen met Vinkenoogs andere werk uit de lange jaren zestig.

Grensverkenningen tussen journalistiek en literatuur

Weergaloos wordt op de eerste pagina voorgesteld als 'Het getijdenboek 1967-'68 van voorproever Simon Vinkenoog'. De genreaanduiding 'getijdenboek', die verwijst naar het liturgische boek dat katholieke geestelijken en leken gebruiken voor de dagelijkse koorgebeden van de officie of getijden (metten, lauden, priem, terts, sext, none, vespers, completen), is tegelijk wel en niet ironisch. Terwijl de eclectische spiritualiteit en de geestelijke 'ontdekkingsreizen' nadrukkelijk afwijken van de christelijke traditie, doen de praktische wenken, informatie over levensbeschouwelijke kwesties en de bloemlezing met teksten van zogenaamde 'ooggetuigen' van visionaire ervaringen, zoals Buelens (2018, 163) stelt, tegelijkertijd erg denken aan een brevier, zij het een van 'tegenculturele' aard. De paratekst roept eveneens het genre van het getijdenboek op, vanwege de verschillende typografieën, de Tarot-miniaturen waarmee elk hoofdstuk aanvangt, de marginalia enzovoort. Op diezelfde eerste bladzijde wordt het boek een 'bloemlezing van Liefde Anno 1968' genoemd (Vinkenoog 1968, 11).[9] Elders wordt het boek gekarakteriseerd als een 'handleiding' (117) of een 'handreiking bij de werkelijkheid van alledag' (63).[10] Er wordt dan ook een specifieke leeshouding geproclameerd: 'lees dit boek niet in één teug leeg, maar laat het je zo nu en dan in handen vallen. Teveel ineens is absoluut teveel; het kan je je verstand kosten' (100).

Weergaloos kondigt zijn eigen doelstellingen nadrukkelijk aan. Het is *informatief* en *exploratief* van aard: volgens de ondertitel bevat het 'ontdekkingsreizen' naar de waarheid.[11] Het boek wordt nadrukkelijk voorgesteld als proefondervindelijk; de dichter is een 'voorproever' en 'mediator' (74) die de lezer gidst door de veelvormigheid van

de 'realiteit en aktualiteit' (165),[12] wat maakt dat zeer diverse onderwerpen aan bod komen. In een interview omschreef Vinkenoog zichzelf typerend als een 'vliegenoog': ieder facet is gericht op een ander gegeven (geciteerd in Jager 1967). Om de lezer op sleeptouw te nemen op zijn ontdekkingsreizen en te instrueren, zoekt de dichter assistentie bij allerhande 'ooggetuigen': 'Zij zijn er geweest, genoten de voorproeven van de vrijheid, zij komen terug, om je te instrueren en te leiden – als JIJ dat wilt' (achterplat). *Weergaloos* faciliteert echter geen klassieke kennisoverdracht: 'Alleen een valse profeet kan je de waarheid voorhouden; een echte profeet doet je er zelf naar zoeken' (325; vgl. 41). Het uiteindelijke doel van het informatieve en het instructieve is, volgens de tekst, de lezer te *veranderen*, met het oog op het ontstaan van een nieuwe gemeenschap van wereldburgers: 'Er zijn ontdekkingen, die je leven kunnen veranderen. Er zijn boeken, die je levensloop kunnen wijzigen. Vertrouw op jezelf. Dit is zo'n boek' (104). Elders wordt het als volgt geformuleerd: 'Het is de bedoeling van deze regels, dat je jezelf helpt vinden [...]. Want pas als je jezelf bent, word je nuttig, voor jezelf en anderen. [...] Je bent er om gebruikt te worden; het bewustzijn is er om gedeeld en verruimd te worden' (116). Die verandering moet uiteindelijk leiden tot het vinden van een 'nieuwe homo universalis, die doorbreekt in een nieuwe dimensie' (117) en tot de *bevrijding* van de lezer 'van overheden: tegen de diktatuur van de priester, de politicus, de expert' (achterplat).[13]

De voorgaande alinea's tonen al de tweespalt in *Weergaloos* tussen het literaire en het journalistieke domein: aan de ene kant wordt het boek gepresenteerd aan de hand van (religieus-)literaire genres (getijdenboek, bloemlezing), aan de andere kant sluiten de doelstellingen (proefondervindelijk, waarachtig, communicatief) veel beter aan bij het journalistieke en het documentaire (reportage, verslag, pamflet). *Weergaloos* beweegt zich dus nadrukkelijk weg van de fictie, die bij uitstek verzonnen is, maar evenzeer weg van de journalistieke objectiviteit.

Zulke grensoverschrijdingen tussen het literaire en het journalistieke domein zijn niet zo verwonderlijk voor een schrijver als Vinkenoog, die tot 1961 ook correspondent (zelf noemt hij het 'loonslaaf') was voor *Haagse Post*. Over zijn 'liaison' met de journalistiek schrijft hij in het dagboek *Aan het daglicht* (1971, 227) dat zijn leven erdoor getekend was: het is een 'geliefde muze van me, de journalistiek – met wie ik me nog wel eens afgeef – en dan zijn het gelukkig! de dingen waarin ik plezier heb, waarover ik schrijf'.[14] Wanneer Vinkenoog in 1961 *Haagse Post* verlaat, wil hij met de daar opgedane ervaring aan de slag om toegepaste kunst te creëren die ergens tussen literatuur en journalistiek in ligt (Vogelaar 2005). Daarmee staat de Amsterdamse auteur niet alleen. De kruisbestuiving tussen het journalistieke en het literaire sluit aan bij de convergentie van die twee domeinen die opkwam in de jaren zestig en die resulteerde in allerhande mengvormen, waarin de grenzen tussen beide tekstsoorten vervaagden, zoals het documentaire proza[15] en het new journalism. Sommige schrijvers vonden dat literatuur niet langer toereikend was om inzicht te bieden in de

maatschappelijke omwentelingen en dat ze dus moest 'defictionaliseren'. Het bekendste voorbeeld hiervan is natuurlijk Harry Mulisch, die claimde dat men in tijden van oorlog geen romans diende te schrijven en daarom geëngageerde 'reportages' publiceerde (Brems 2006, 297). Verschillende journalisten vonden dan weer dat de traditionele objectieve journalistiek evenmin in staat was om te vatten wat er in de samenleving omging (Harbers e.a. 2016, xiii).

De tweespalt tussen het journalistieke en het literaire blijkt ook uit de manier waarop Vinkenoog zich in *Weergaloos* profileert. Enerzijds presenteert hij zich uitdrukkelijk als een zogenaamde 'voorproever' die de lezer wil introduceren in de nieuwe zienswijzen, muziek, poëzie, enzovoort die hij ontdekt heeft. Authenticiteit en proefondervindelijkheid zijn cruciaal: 'Als registrator van het eigen leven is het schrijven voor de auto-biograaf een zowel tedere als pijnlijke verslaggeving' (312). Die subjectivistische en ervaringsgerichte methode sluit aan bij de dagboekvorm van *Liefde*.[16] De nadruk op communicatie met de lezer impliceert bovendien een houding tegen het artistieke isolement en het estheticisme. In Vinkenoogs werk is van l'art pour l'art dan ook geen sprake: het woord dient de mens, schrijft de auteur in *Vogelvrij* (Vinkenoog 1967c, 262). In *Het hek van de dam* lezen we: 'Hij wil zeker geen litteratuur bedrijven, de dichter: nee, zeker niet wenst hij bijgezet en afgelegd te worden op gevaarloze, buiten bereik liggende boekenplanken, waar esthetische kuriosa worden opgeslagen [...]. Nee, hier en nu, staat deze dichter op een bijzonder zichtbare proefondervindelijke plaats' (1971, 16).[17]

Anderzijds profileert de schrijver zich nadrukkelijk als een 'Dichter' (vaak met hoofdletter) en sluit hij aan bij de literaire traditie van de dichter-als-ziener. De dichter heeft namelijk profetische gaven, hij is een 'magiër' (69): 'Mijn traditie is een orale, waarbij de dichter profeet kan worden. In de definitie van de Amerikaanse dichter Allen Ginsberg: "Ik doe sommige van mijn uitspraken als Dichter, en ik eis profetische krachten op zoals dat ook de goede, grijze barden voor mij in dit land het deden"' (87). *Weergaloos* wordt zodoende een alternatief evangelie, dat voor de Dichter zowel wetenschappelijk als poëtisch is: 'ik verklaar hierbij alle dominees en pastoors ontoerekeningsvatbaar, zolang zij niet aanvaarden dat er een groter God is, dan die op wie zij een monopolitisch beslag hebben gelegd. Ware religie kent geen dogma's. Religie is een individuele ervaring (voor mij: de synthese tussen *wetenschap* en *poëzie*)' (25, cursivering door mij, LDP).[18]

Die wetenschappelijkheidsaanspraken staan, althans vanuit een hedendaags oogpunt, in schril contrast met zinnen als deze: 'Ik schrijf vanuit een zeker weten, dat niet langer bewezen hoeft te worden, maar is, en dat zich uit, zodra de "inspiratie" bezit van mij neemt' (18). Evenals religieuze geschriften bevat *Weergaloos* absolute formuleringen en vaste waarheden waarin voor nuancering, die in de wetenschap een cruciale rol heeft, weinig plaats lijkt te bestaan. Daartegenover zou je kunnen stellen

dat Vinkenoogs wetenschappelijkheid in hoofdzaak neigt naar een vorm van *proefondervindelijkheid*, met name een vorm van ervaringsgerichtheid die eropuit is de traditionele grenzen tussen het wetenschappelijke en het religieuze te ontstijgen.

Zo verschuift *wetenschappelijkheid* naar *waarheid*: '[B]innen de strukturen die zich revolutionair verwoorden, verbeelden en creëren laten, die van de "vrijheid", het "recht" en de "waarheid"' (42), schrijft de dichter, zullen wij 'moeten leren onderscheiden de lafaards van de moedigen, de mooipraters van de waarlijk weldenkenden, de oprechten van de huichelaars, en de schijnheiligen van de strijdvaardigen' (42). Met zijn sterke waarheidsclaims herinnert Vinkenoogs getijdenboek eerder aan de traditionele openbaringsgodsdiensten: 'hier en nu wordt de waarheid gesproken. Hier wordt niet gedicht maar geopend' (41). Het werkwoord 'dichten' verbindt hier simultaan de (traditionele) poëzie met het afsluiten van kennis, en zet die af tegen de teksten in *Weergaloos*, die een openbarend karakter worden toegedicht. Een andere passage krijgt zelfs letterlijk als titel 'De eerste openbaring' (60). De enige, ondeelbare waarheid krijgt zodoende een totalitair karakter in *Weergaloos*. 'Er is geen godsdienst hoger dan de waarheid' (479). Zo sluipen de dogma's dadelijk terug het discours van de profeet Vinkenoog binnen.

Tot slot spreidt *Weergaloos*, tegen zijn eigen doelstellingen in, bij nader inzien toch heel wat literaire karaktertrekken tentoon, in het bijzonder van traditionele verhalen. Vinkenoog structureert zijn getijdenboek namelijk volgens de oeroude verhaalstructuur van de queeste. Daarnaast kunnen we *Weergaloos* ook lezen als een boek waarin de hoogste verteller Simon Vinkenoog zijn zelfverklaarde 'vrienden-ooggetuigen' als personages opvoert. Er wordt ook uitdrukkelijk belang gehecht aan de precieze taal of formulering. Dat sluit aan bij de bekende karakterisering van literatuur als een bijzondere vorm van taalgebruik: het woord, de taal, is 'steeds blindelingser en intuïtiever: absolute poëzie, totaal, soeverein' (59). Bovendien bevat het boek ook heel wat stilistisch zelfbewust proza dat de aandacht op zichzelf – de tekst als tekst – trekt. In de volgende paragrafen zal ik die aansluiting bij de literaire verhaaltraditie en het belang van de taal belichten.

'Over de grenzen': het tarotspel als queeste

In *Weergaloos* trekt een zeer heterogene stoet tekstfragmenten voorbij, gaande van (soms poëtische) dagboekachtige passages (die herinneren aan *Liefde*), eigen notities van zowel meer literaire als van meer beschrijvende aard (vgl. *Vogelvrij*), vertalingen van tekstfragmenten van allerhande figuren uit de zogenaamde 'Underground' en vertalingen van literaire teksten, waaronder gedichten van Ginsberg. Hoewel Vinkenoog al die genres ook in vroegere publicaties beoefende, werden ze voorheen nooit in één boek samengebracht. Meer nog dan in *Liefde* (1965), *Vogelvrij* (1967) en

Proeve van kommunikatie, zou je dus kunnen zeggen dat het hier om een 'onder geen enkele naam te vangen geschrift' (Jager 1967) gaat. Die generische hybriditeit daagt de lezersverwachtingen danig uit. Het is dan ook weinig verwonderlijk dat critici verzuchtten dat er geen heldere maatstaven waren om dit disparate boek te beoordelen (Phaff 1969).

Van de chaotische veelvormigheid van al die genres en tekstfragmenten probeert de dichter een synthese te maken: 'Het gaat er in alle eerste opzichten altijd om dié verbanden te leggen, waardoor wij in staat zullen zijn het leven vollediger te ervaren, dwars door de misverstanden heen die ons scheiden en ons zodanig konditioneren, dat wij verplicht worden in tegenstellingen te leven' (43). Om de chaos van de tekstfragmenten te beteugelen, ordent Vinkenoog ze aan de hand van het tarotkaartspel. Het spel verbindt de visionairen die aan het woord komen, want het is 'een Grootmeester onder de Meesters. Altijd staat hij bij je, je bij. Superieur spel' (336).

Analoog met de tweeëntwintig archetypische kaarten van het tarotspel (dat in totaal uit achtenzeventig kaarten bestaat), wordt *Weergaloos* ingedeeld in tweeëntwintig hoofdstukken, waaraan telkens een tarotkaart voorafgaat. De kritiek reageert verdeeld op deze poging tot ordening. Sommige critici zien wel degelijk heil in het principe (Smit 1969), anderen vinden het een 'willekeurig stramien' (Phaff 1969) en menen dat 'de band tussen kaart en hoofdstukken [...] niet van zeer gewichtige aard [is], de kaarten zijn meer een aardigheid op de koop toe' (Panhuijsen 1969). Die 'aardigheid' die Panhuijsen aankaart, is ook voor Vinkenoog van belang: 'Ik heb getracht, de teksten ter wille van dit boek verzameld, oude en nieuwe, ernstig-serieuse en humoristische (het is maar dat je het weet) in te delen onder de verscheiden Tarotbeelden' (73) of 'gestalten' die het boek verlevendigen (62). Vinkenoog probeert in *Weergaloos* dus het aangename aan het nuttige te koppelen en volgt klaarblijkelijk Horatius' aloude artistieke voorschrift *utile dulci.* De archetypen van het tarotspel brengen *Weergaloos* dadelijk in de sfeer van de verhaalkunst, want ze worden gepresenteerd als 'Tarot-rollenspelers; eeuwige archetypen, eigentijdse mythen': het gaat om personages als de magiër, de hogepriesteres, de keizer en de keizerin, enzovoort. Deze archetypische figuren zijn tegelijkertijd zeer concreet, want het zijn de 'archetypen die wij ronddragen in ons' (62).

Met de indeling van zijn boek met behulp van het tarotspel is Vinkenoog in de sixties geen uitzondering. Als concept beleefde het spel in de jaren zestig immers een hausse. Die was al in de jaren vijftig ingezet door de kunstenaar Constant; in zijn utopische project *New Babylon* (1956-1969) speelt Huizinga's concept van de homo ludens een centrale rol. In het driemaandelijkse tijdschrift *Randstad*, dat werd geredigeerd door Vinkenoog, Hugo Claus, Ivo Michiels en Harry Mulisch, schreef Constant in 1964: 'Het tijdperk van de homo ludens ligt voor ons' (Constant 1964). Vinkenoog had zijn medewerking overigens ook verleend aan Constants project (Van Heel 1993, 17)

en over *New Babylon*, een 'preambuul bij een Nieuwe Wereld', getuigde hij al in *Vogelvrij*.

In *Weergaloos* wordt het tarotspel ingezet als een metafoor voor het bewuste leven: 'Het spel neemt een aanvang, de kaarten zijn geschud, en we leven' (81); het is een 'levensopdracht' (333). Bij het levensspel dat in *Weergaloos* wordt gespeeld, treedt de dichter op als spelleider: 'Ik heb spelregels geschapen, die ik hier tracht te handhaven, boven het geschetter en gekletter overal elders uit' (41). Verder betoogt hij: '[d]it zijn *mijn* Tarotbeelden, er bestaat niet zoiets als DE Tarot: hij is voor ieder anders' (336). Leven, schrijven en spelen komen op gelijke hoogte te staan: 'Ik leef. Mijn werken is mijn spelen. Ik speel hoog spel. Inzet: niets of alles, dood of leven. Beide tegelijkertijd, iets dat daar boven uit gaat. Liefde. Weten' (14). Het doel van het spel is een hogere synthese te bereiken: 'Unio Mystica, Instant Cosmic Orgasm, Life Sex Death' (69). De lezer wordt uitgenodigd om mee te spelen: 'Gooi eens een kruis, van vijf kaarten. Eén *West*: "Bevestiging", Twee *Oost*: "Ontkenning", Drie *Noord*: "Discussie", Vier *Zuid*: "Oplossing" en Vijf *Centrum*: "Synthese". De conjunctie en je eigen luciditeit mogen je leiden. Speel mee' (62). Zo wil Vinkenoog bewerkstelligen dat de lezer evolueert: 'Het is de bedoeling dat je verandert. Je ik is een ander. Doorbreek je rollen, spelen, regels' (181). Naar het einde van het boek toe concludeert de dichter-spelleider: 'Ik heb je betrokken bij een spel, een aantal spelen, waarvan je het bestaan wellicht niet afwist' (440).

Het tarotspel wordt geschraagd door een oeroude narratieve structuur. *Weergaloos* wordt door de dichter namelijk meermaals gekarakteriseerd aan de hand van het literaire model van de queeste, en dat in tweevoudige zin. Het boek vertelt niet alleen het verhaal van een queeste naar een begeerd object (namelijk de vrijheid), het is tegelijk ook zelf het object van die queeste.[19] Zo stelt de ik-figuur: 'Ook ik ben op zoek. Natuurlijk; wie niet? Als schrijver ben ik nu op zoek naar dit boek' (1968, 69). De queestestructuur loopt parallel met de tarotstructuur. Het tarotspel wordt in het eerste hoofdstuk omschreven als 'de koninklijke weg, 2 x 11 archetypen huiswaarts kerend: in jezelf' (39). Het doel van de reis is, zoals het een queeste betaamt, om uiteindelijk weer thuis te komen, met een rijker inzicht. Bovendien vangt elk van de tweeëntwintig hoofdstukken, evenals de introductie, aan met een korte inleiding die telkens begint met de frase 'Waarin [...]'. Zo wordt het narratieve karakter van het boek op de spits gedreven.

Vinkenoog structureert zijn 'ontdekkingsreizen' als een klassiek, cirkelvormig missieverhaal (vgl. met de structuur van de 'monomythe' die Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces* ontwikkelde (2004 [1949])). In zo een missieverhaal moet de held een verre reis naar onbekende gebieden ondernemen om een begeerd object te verwerven. Hij moet dus 'over de grenzen' (61) van de bekende wereld heen gaan. In *Weergaloos* is het subject of de held van de queeste, weinig verrassend, de 'Dichter'

zelf; de 'avonturier', de 'geestelijke ontdekkingsreiziger'; zijn wereld is tegelijk de 'wereld van het boek' *Weergaloos* (227) én van het eigen ik. De dichter-ontdekkingsreiziger vertrekt echter niet letterlijk op reis, zoals we al kunnen vernemen in de eerste paragraaf, 'Sleutel in Slot', die als introductie fungeert. Hij zit, als prototypische vertegenwoordiger van de tegencultuur, in maart/april 1965 namelijk zes weken opgesloten in het Huis van Bewaring wegens het bezit van marihuana.[20] Voor de reis die de dichter wil ondernemen is dat evenwel geen probleem, want de weg die hij wil verkennen is een 'weg naar binnen' (118): zijn sleutel opent de figuurlijke deuren waarachter nieuwe zienswijzen wachten. Zo wordt de proloog de plaats 'waarin de Dichter [...] ruimte schept voor de bevrijding, en de eerste ontmoetingen met de werkelijkheid van het verruimde bewustzijn boekstaaft' (11). In datzelfde hoofdstuk lezen we: 'Alle deuren gaan open. Voor mij ook blijven nog zoveel deuren te openen. Maar ik weet tenminste dat ik zelf de sleutel in handen heb, ik heb mezelf op weg begeven, ik ben één en al sleutel. [...] Hij die zoekt zal vinden' (23-24). Het eerste hoofdstuk van *Weergaloos*, 'Huis op Aarde', is logischerwijs de episode '[w]aarin de Magiër zijn grenzen markeert, afbakent en overschrijdt, op weg met en in de wereld' (39).

In de queeste moet de held, nadat hij de drempel van het onbekende heeft overschreden, zich bewijzen en allerhande beproevingen doorstaan. In hoofdstuk zes, 'Liefde's Vrijheid', heet de reis 'een weg zonder terugkeer door chaos & vuur' (161). Die reis door onherbergzame gebieden is traditioneel nodig om het begeerde object te veroveren. Zoals dat hoort, wordt de held bijgestaan door allerhande soorten helpers. In hoofdstuk negen, 'De innerlijke thuisreis', ontmoeten we zo een helper, die de zoektocht naar het gewenste object, dat in een kasteel verborgen is, moet ondersteunen: 'Waarin wij met Noud van den Eerenbeemt, de heremiet van St. Geertruid, op zoek gaan naar het grootste geluk, verborgen in de zeven kamers van het kristallen kasteel van de ziel' (213). Een andere helper is de dichter Rimbaud, die de lezer naar een ander aspect van het gewenste object, met name het 'vuur van de zon', tracht te brengen, dat 'nog steeds ten behoeve van de aandachtige en geliefde lezer, [...] ontvreemd wordt door de dichter (Arthur Rimbaud)' (413).

Andere hulpbronnen op de ontdekkingsreis zijn van chemische aard: de 'religieuze sacramenten' 'marihuana en LSD' (122). Bekend is de metafoor van een lsd-ervaring als een 'trip' (en, in negatieve zin, een 'bad trip'). Naar het voorbeeld van de oude mysteriescholen wil de ik-figuur zijn innerlijke thuisreis voltrekken met behulp van de extase, een 'enthousiasmos' (letterlijk: van God vervuld zijn). Om die extase te bereiken en uiteindelijk tot de bevrijding te komen, is, zoals in veel queesteverhalen, dus een magisch elixir nodig. Opnieuw in hoofdstuk negen beschrijft Vinkenoog de werking van lsd, een middel

> al zo oud als de mensheid. Vroeger heette het kekeion of soma, pipilzintzintli of poyamatli, Teonaracotl of 'Satan's Likkepot' (een bijzonder

> krachtig werkend heksenbrouwsel uit onze eigen contreien). […] Reizigers naar de oerbron van ons bestaan kunnen door LSD een heel eind op weg worden geholpen (216).[21]

De voorproever van dienst voorziet de lezer van een 'landkaart' om de 'reis door de innerlijke ruimte' te maken: 'Het is een kaart waarop de zeven "sferen" van het universum (de Makrokosmos) en van de mens (de Mikrokosmos) als zeven in elkaar geplaatste cirkels staan aangegeven' (217). Hij beschrijft wat de 'LSD-reiziger' (220) in elke sfeer zal tegenkomen. Het uiteindelijke doel van de tocht is de zevende sfeer:

> Hier, in deze laatste ring, schijnt het oogverblindende 'Witte Licht', dat het einddoel van de LSD-gebruiker is. […] het is de Steen der Wijzen en het Levenselixer waar de alchemist in zijn Magnum Opus naar zoekt, het is de Lapis Exilis van de Graalridders, de zevende en binnenste kamer in het 'kristallen kasteel' der ziel van Theresia van Avilla (222).

Pas nadat hij het object door zijn inspanningen heeft kunnen verwerven, zal hij, geestelijk verrijkt, naar huis terugkeren. Het laatste, tweeëntwintigste hoofdstuk, is dan ook dat 'Waarin de thuisreis wordt aanvaard. De karavaan trekt verder, de honden blijven blaffend (en soms bijtend …) achter!' (471). Niet alleen in de verhaalstructuur, ook in de typografie keert de cirkel terug, want in plaats van het Romeinse cijfer XXII staat er een 'O'. Tegelijk wijkt Vinkenoogs missieverhaal ook af van de klassieke traditionele verhalen, want *Weergaloos* wil niet zozeer de bestaande orde herbevestigen als wel een blijvende verandering sorteren. De optimistische vooruitgangsgedachte van de sixties indachtig (vgl. Buelens 2018, 11), spreekt er naast de sterke cyclische herhaling ook een teleologie uit de ontdekkingsreizen in het boek: 'elk jaar minder afstand tot het totale gebeuren' (64). Aan het eind schrijft Vinkenoog dubbelzinnig: 'Er is geen weg terug. Je kunt altijd opnieuw beginnen' (479).

De queeste die zich in *Weergaloos* ontspint is overigens niet uitsluitend de queeste van de ik-figuur Simon Vinkenoog, maar ook die van de lezer: 'de lezer wordt dan ook beleefd doch dringend verzocht meditatief zijn eigen beeld bij elke tekst te visualiseren' (73). Met die lezer zoekt de ik-figuur vereniging:

> Ik schrijf deze woorden voor de kinderen van het licht. […] Ik hoef ze niet te kennen, en zij mij niet, maar wij vinden elkaar op weg naar de eenheid. En zij, die wél deze regels onder de ogen krijgen hebben mij lief, zoals ik van hen houd […] het is zowel voor mijn lezers als voor mij altijd weer even belangrijk en noodzakelijk te weten dat wij vereend zijn in de liefdesdaad die leven heet (46).

Ook voor de lezer ontwikkelt het boek zich als een queeste: het is 'een aanslag. We zullen je elk houvast ontnemen, je zult leren leven zonder zekerheden, maar ook zon-

der twijfels' (41). Deze uithoudingstocht zal niet door eender welke lezer vervolmaakt worden, want ze leidt zonder meer tot 'De dood van de gemiddelde lezer' (287). Vinkenoog speelt hier in op de emoties van zijn publiek; hij probeert zijn 'ideale', 'lieve lezer' (21, 41) met behulp van retorische pathos gunstig te stemmen door hem te roemen en aldus te onderscheiden van de massa:

> Ik richt me allang niet meer tot een gemiddelde lezer, denk ik, want dat ben jij zeker niet als je het tot dusverre met me hebt uitgehouden (ik, die mij geen enkele zorg meer maak) – er moeten op dit moment wel een aantal lezers zijn afgevallen, neem ik aan, alleen jij en ik zijn overgebleven. De anderen gingen terug naar wanklanken, en fluitketels, stofzuigers, en strijkplanken – tot de meest uitzonderlijken, zeer buitengewonen, schichtige verspieders, verscholen magiërs, kosmische orgastici richt ik mij' (306).

Terwijl de gemiddelde lezer heeft afgedaan, bewijst de lezer van *Weergaloos* zich als een gelijke van de Dichter: ook hij blijkt een magiër te zijn. De wij-zij-retoriek laat het 'ik' van de schrijver en het 'jij' van de lezer samenkomen. Ook op andere plekken doet de ik-figuur een beroep op het samenhorigheidsgevoel bij de lezer. Voor het contact tussen auteur en lezer gebruikt hij het verhaal als metafoor: 'Ons universele verhaal, het jouwe en het mijne – in de loop van dit uur met jou ben ik je zeer na gekomen, ik spreek tot je niet van buiten, maar van binnenuit.' (246). Het is een verhaal met een rode draad: 'Dat is de draad van dit, ons, verhaal: de *verandering*' (247). Elders is sprake van een sprookje: 'Ontdekkingen en ontwikkelingen, ontmoetingen en gesprekken, [...] brengen ons in de allereerste plaats nader tot de andere mededeelgenoten, die wijzelf zijn – iedere mens krijgt zijn eigen funktie toebedeeld binnen de wetmatigheden waarmee dit sprookje aanvangt' (43).

Zuiverheidsmanie versus taalmagie

In de vorige paragrafen liet ik zien dat Vinkenoog zijn verslag van visionaire ervaringen structureert volgens het patroon van het missie- of queesteverhaal – een patroon dat typisch is voor de traditionele verhaalkunst. Op dat punt blijkt de fundamentele gespletenheid van *Weergaloos*, dat enerzijds wil informeren, maar anderzijds expliciet voortbouwt op en gebruik maakt van de kunstgrepen van de fictie. Die dubbelheid vindt zijn pendant in de taal van *Weergaloos*. Vinkenoog streeft namelijk naar een synthese tussen het wetenschappelijke (inclusief de communicatie daarover) en het poëtische. Daarvoor is een zuivere taal vereist, wat zowel een esthetische als een epistemologische kwestie is. Talige communicatie is immers niet zonder problemen: '[o]nze mensentalen zijn uiteengegroeid, al zouden wij alleen éen [sic] taal kunnen spreken. Het zijn voornamelijk de Babylonische en andere spraakverwarringen, die

bestaande misverstanden in leven houden' (327). Het is de taak van de dichter om, 'in een tijd van Babylonische spraakverwarringen, [...] de taal zo zuiver mogelijk te houden. Dat is voor mij een estetische kwestie: slechts de waarheid kan schoon, naakt, gekleed gaan. Geen omwegen of versieringen nodig, geen achtergedachten of bijsmaak' (71). Er wordt gewaarschuwd voor de gevaren van de holle retoriek die 'politici ertoe [brengt] te spreken van samenzweringen, die er niet zijn, gevaren die niet bestaan. Stopwoorden, die taboes veroorzaken: "security", "openbare orde", "top secret", "staatsgeheim"' (47).

De vraag die rijst, is wat zuiverheid dan precies zou betekenen. De taal moet in de eerste plaats voldoen aan de eisen van journalistieke doorzichtigheid. Ze dient een communicatief doel: lezen en schrijven zijn immers 'kommunikatieve bezig[heden]'. Daarom moet de taal zowel economisch en precies als ervaringsgericht zijn: 'Hoe eenvoudiger hoe beter, hoe minder verward en ingewikkeld, verdraaid tot intellectualismes of pennespel, hoe beter het woord dat treft en aantreft – in plaats van verwoordt en antwoordt' (154).[22] Wars van gezaghebbende stemmen moet de lezer luisteren 'naar de stem der ervaring. Hij spreekt. Jij spreekt. Ik weet niets. Jij weet alles. Wat weet ik van jou? En jij soms van mij ...' (289). Het is dan ook van belang dat de 'beide kreatieve deelnemers (de uitzender en de ontvanger)' 'hun apparatuur zo zuiver mogelijk afstellen (de neurose is een soort roest; het de-oxyderen, reduceren is dus een gebruiksaanwijzing)' (73).

Toch blijkt het in de praktijk vaak minder helder. De generische hybriditeit, overvolle bladspiegel, heterogene inhoud en de woordenstroom lijken net erg ver af te staan van de zuivere taal die in *Weergaloos* wordt gepropageerd. Ironisch genoeg is het boek in de kritiek met het omgekeerde van communicatieve helderheid geassocieerd: volgens Phaff (1969) was de ik-figuur in het boek dan ook 'een ingewijde die alleen voor ingewijden verstaanbare taal spreekt'.[23] Dezelfde verzuchting weerklonk ook al ten tijde van *Liefde*. Gerard van het Reve recenseerde dat boek met een scherpe pen: 'het heeft geen zin om op het boek in te gaan, omdat Vinkenoog in de "goed bedoelde warhoofdigheid" (1965, 567) niets helder verwoordt' (geciteerd in De Cleene 2014b, 346-347).

Ten tweede krijgt de taal een magisch-religieuze kracht toegeschreven. *Weergaloos* is '[e]en boek als een projektiel. Dwars door je kleren heendringend, eksploderend van binnen, geladen met magische kracht. In God's naam geen hokus-pokus, doe-het-zelf gegoochel, maar het beheersen en leiden van krachten die de mensen van nature gegeven zijn' (181). De stijlfiguren sorteren vaak een bezwerend effect. Zo komen parallellismen, vaak drieslagen, veelvuldig voor: 'voor de poëzie, voor het leven, voor de mens zijn ontroeringen nodig, daar wordt de mogelijkheid geschapen – binnen die overgevoelige tedere contexten – dat je een synthese vindt, die de bekroning is van al wat je weet, te weten bent gekomen, en alsnog te weten kúnt komen' (62). Dergelijke

repetitieve fragmenten zorgen ervoor dat de tekst het karakter krijgt van een mantra – iets wat ook al bleek uit *Liefde* (vgl. Franssen 2010, 292). Ook de veelvuldige herhalingen dragen ertoe bij dat de tekst soms een dogmatisch karakter krijgt.

Voorts wordt de taal op een heel speelse, creatieve manier ingezet. Soms gaat het om kleine typografische spelletjes, zoals 'HIPpocrates' (403), elders lijkt de tekst zich via (ritmische) associaties te ontwikkelen: 'Bereid je voor; we gaan, in een achtbaan zonder einde, bergop, bergaf, hoek om, bocht in, voel je maag, je ingewanden, binnenstebuiten en buitenstebinnen, het hoeft niet, zet die koptelefoon af – vlij je teruste' (293). Nog elders creëert Vinkenoog chiastische spiegelzinnen op basis van 'readymades' uit de reclamewereld:

> De sleutelkoning! Klaar terwijl u wacht! Wat mij tot het jaar 2001 – als ik 72 jaar jong zal zijn – in leven zal houden, ijs en weder dienende, de mens schikt, enz. – is mijn *goedgelovigheid*. [...] De sleutelkoning! Wacht terwijl u het klaart! Ontleen aan het ongekende alle kracht, en alle kracht zal u geworden. (254-255)

Het valt op dat de dichter in *Weergaloos* zich dan wel kritisch wil verhouden tot de dagelijkse taal van de machtigen, maar dat de taal toch niet echt problematisch blijkt te zijn. De mogelijkheid tot communicatie en de soevereiniteit van de taal worden nergens ter discussie gesteld. De dichter heeft blijkbaar een blind vertrouwen in zijn eigen taal; ook dat zagen we al in *Liefde* (De Cleene 2014b). Dat vertrouwen resulteert allesbehalve in een uitgepuurde, kritisch doorgelichte taal, maar veeleer in een spontane woordenvloed die over de lezer wordt uitgestort.

De dubbele eis aan de taal, namelijk dienen tot communicatie en artistieke creatie, hangt samen met de rol van de dichter in *Weergaloos*. Ik besprak al dat Vinkenoog zich presenteert als de registrerende verslaggever van zijn eigen ervaringen. Nadrukkelijk wordt gesteld dat het boek geen fictie is: 'Nooit heb is [sic] de mogelijkheid nodig gehad figuren uit mijn verbeelding op het papier te creëren' (312). Zo beschouwd zou de lezer *Weergaloos* kunnen lezen als een dagboek waarin een ik-nu verslag doet van de avonturen van een ik-toen: 'schrijven is orde aanbrengen in wat je achter je laat' (20). Tegelijkertijd echter profileert de ik zich nadrukkelijk als de 'Dichter' die 'de eerste ontmoetingen met de werkelijkheid van het verruimde bewustzijn boekstaaft' (11), alsof het literaire aspect iets extra's zou toevoegen. In de magische wereld van de taal treedt de dichter op als de magiër – de eerste speelkaart – wiens woorden een performatieve kracht krijgen. De tekst krijg als het ware vorm voor de ogen van de lezer: 'Ook ik ben op zoek. Natuurlijk; wie niet? Als schrijver ben ik nu op zoek naar dit boek. Dit ben ik: moment-opnamen betrapt in hun spiralende vermenigvuldigingen, nu al bezig meer en meer weg te laten, om aan te geven, duiden, ophouden, pauseren, inhouden' (69). Zo raakt de scheidingslijn tus-

sen 'toen' en 'nu', tussen het zoekende personage-ik en het ik-als-verteller vertroebeld en worden heden en verleden één. In een literaire vorm maakt *Weergaloos* de holistische tijdservaring van de lsd-gebruikende dichter voelbaar.

Bovendien worden ook de grenzen tussen de tijd en ruimte van de verteller en die van de narratee, de 'lieve lezer' die voortdurend wordt aangesproken, de hele tijd doorbroken: 'Ik ben slechts het voegwoord tussen jou en je wereld, het isgelijkteken. Doe maar gewoon, dan doe je gek genoeg. De raad van een magiër' (69). Op die manier wordt de lezer als het ware binnengetrokken in de ontdekkingsreis van de schrijver, alsof er tussen hen geen distantie zou bestaan: 'Reken maar dat ik uit die politieke, openbare wereld een andere, grotere, wereld binnen trek, en jullie dit overhandig als een knipoog op de drempel!' (82). Door die vormen van metalepsis worden de 'ontdekkingsreizen' ook een soort van 'tijdreizen', waarin de realiteiten van de spreker en de lezer lijken samen te vallen in de tekst. Dat blijkt al uit de introductie, waarin *Weergaloos* wordt gekenschetst als het boek 'Waarin de Dichter vanuit het Huis van Bewaring anno 1965 deze bloemlezing van Liefde Anno 1968 inleidt' (11).

De taal is echter niet alleen het magische speelgoed van de dichter, het is tegelijk ook de ruimte waarin de dichter ontstaat: 'Ik, die mijn ik zo graag wil verliezen, doe niets dan dit schrijvende ik hervinden. Ik schrijf het naderbij. Want ik weet wat ik heb te verliezen, en ik weet ook wat ik bij het verlies kan winnen' (15).[24] De schrijver – 'Uw dienaar' (74) – lijkt zich over te leveren aan de macht van de lezer, want pas in de lezer, in diens lectuur, kan hij ontstaan: 'Tot nader order neem ik aan te bestaan. Ik kan zeggen dat ik léef, en door middel van deze letters mijzelf opnieuw tot leven wekkend, ook in een ander leef: samen-leef' (43). De nadruk op de act van het schrijven zorgt ervoor dat de lezer nauw betrokken wordt bij het schrijfproces, alsof hij het groeiproces van het boek van bij het begin kan volgen: 'dit wordt dus 'n waarachtig boek. Ik heb al zo'n beetje op het oog, wat ik er in ga verzamelen. Ik breid zo'n beetje naar buiten uit, wat daarbinnen schuilt' (18). Een sleutelwoord in het schrijfproces is de metamorfose: 'De zon schijnt en dit boek ondergaat een vermageringskuur. Oorspronkelijk telde het alle bladzijdes, die ik ooit gelezen en geschreven had; ondertussen ben ik aan de laatste keuze toe, die dit geheel zijn uiteindelijke gestalte geeft' (81). Naar het einde blijkt dat de metamorfose blijft duren: 'Over een jaar is dit een ander boek. Over een jaar ben jij een ander mens' (327).

Bij nader toezien blijkt dat de lezer toch niet zo autonoom is, maar zelf het product is van de schrijver: 'Dit is het boek over mijn vrijetijdsbesteding, die mens heet. Het zijn mijn vrije uren die ik je geef. Het is mijn vrijheid, die zich laat delen. [...] Ik verwoord je. Jij bent mijn antwoord. Weergaloos: jij' (479). Zo lopen uiteindelijk de tekst, de lezer en de schrijver in elkaar over (opnieuw is er sprake van een holistisch streven) en wordt de lezer inclusief deel van het werk. Niettemin blijven tekst en lezer uiteindelijk toch ondergeschikt aan de dichter, die hier haast godgelijke trekken

krijgt: 'Ik regeer, ik beveel, ik heers – binnen de pagina's, die ik zo aantrekkelijk en verleidelijk mogelijk kan maken. Ik ben geen verborgen verleider. […] Ik ben je begeleider […] Dat is wat ik doe: I turn you on. Ik schakel je in bij de evolutie, […] Ik geef je een voorproefje. Hoe smaakt het! Naar meer!' (29). Het hoeft dan ook weinig te verwonderen dat de dichter zich veelvuldig in imperatieven tot zijn lezer richt (vgl. Franssen 2010, 290). Zo beschouwd, is het schrijven onder het mom van lezersbevrijdend ook een heel narcistische bezigheid, waarmee de schrijver vooral zichzelf gestalte geeft. De rol van de lezer in de constructie van die identiteit wordt derhalve sterk gereduceerd. Net zoals in *Liefde* vormt de taal op een performatieve manier het subject (de schrijver) 'tegen de achtergrond van een stomme lezer', waardoor die laatste 'tegen-intuïtief' – want tegen Vinkenoogs eigen ambitie in – naar de achtergrond verdwijnt (De Cleene 2014b, 369).

'Het einde bestaat niet!' Tot besluit

Wat leren de teksten die Vinkenoog eind 1968 achterliet in de 'wieg van de nieuwe mens' de huidige lezer? In *Weergaloos* ontvouwt zich een indrukwekkende caleidoscoop van de tegencultuur, een veelstemmig geheel waarin alternatieve heilsleren, utopische wereldbeelden, filosofische denkbeelden en 'futurologieën' samenkomen, en dat alles op een soundtrack van de invloedrijkste muzikanten uit de late jaren zestig. Het is een caleidoscoop die, zelfs voor de *millennials* van vandaag, opmerkelijk internationaal is. Voor wie geïnteresseerd is in het tijdperk van de contestatie bevat *Weergaloos* als tijdsdocument een bijzondere, zeer levendige schat aan informatie omtrent invloedrijke figuren en denkbeelden van de *counterculture*. Daarenboven spreekt uit het boek een sterk vooruitgangsgeloof, dat, hoewel soms goedbedoeld-naïef klinkend, ook erg aanstekelijk is in zijn enthousiasme voor een nieuwe, maakbare en betere wereld. Daarmee is *Weergaloos* geen uniek werk in Vinkenoogs oeuvre, maar sluit het nauw aan bij andere publicaties uit de jaren zestig. Wanneer de dichter onder andere zegt: 'Het is voor je bestwil (d.w.z. je leven) zeer noodzakelijk, dat je door andere ogen kijkt. Schaf je andermans ogen aan' (151), herkennen zijn lezers een bekommernis voor het visuele zintuig, later het visionaire, die Vinkenoog al sedert de jaren vijftig koestert.

Hoewel de vrijmoedige getuigenissen over lsd, alternatieve goeroes en zo meer de tegencultuur nadrukkelijk tot leven brengen, is er van een militante rebellie eigenlijk weinig sprake. Veel minder dan je op basis van Vinkenoogs imago in de hedendaagse literatuurstudie zou verwachten, komt uit *Weergaloos* het beeld naar voren van een schrijver op de barricaden met grote, theatrale gebaren: 'het enig progressief protest is het juiste voorbeeld geven' (22). In de wieg van de nieuwe mens vinden we eerder een utopisch pleidooi voor vereniging. Anders dan Mulisch, die in *Bericht aan de rattenkoning* balanceert tussen distantie en betrokkenheid (Bax 2015, 141), zet

Vinkenoog dus volop in op de tweede pool. Met zijn ontdekkingsreizen via de taal probeert hij een hogere synthese met de wereld én de lezer te bereiken. In *Weergaloos* noemt hij dat veelzeggend de 'Leer der vereniging' (79).

Het streven naar synthese blijkt zowel in de zogenaamd 'antispecialistische' bekommernis van de dichter met alle aspecten van het mens-zijn, als in zijn werkmethode, met name de structurering van de stof aan de hand van de queeste en het tarotspel en de behandeling van de taal. Ook dat synthetische streven spreekt al uit vroegere werken. In het stuk 'De Dichter Dichter bij de Mens als Dichter' (in *Vogelvrij*) schreef Vinkenoog reeds:

> Te midden van de chaos en vervreemding, die het gevolg is van een steeds onnatuurlijker leefpatroon, dat de mens in het Westen beheerst, staat de enige antispecialist die zich met de gehele mens bezighoudt: de kunstenaar die een algemeen-menselijke taal spreekt, en appelleert zowel aan het intellekt, als aan het gevoel en de wilskracht van de mens, die vaak vol vraagtekens staat (Vinkenoog 1967c, 202).

De rollen van de schrijver en de lezer zijn in dat streven naar vereniging echter niet evenwaardig, al wordt dat wel gesuggereerd. Hoewel de schrijver-dichter zich naar eigen zeggen zeer bescheiden wil opstellen, blijkt dat in de praktijk niet echt het geval: hij is het enige subject van de queeste-ontdekkingsreis. De lezer daarentegen wordt wel uitgenodigd om de ontdekkingsreis te ondernemen, maar hij wordt nooit een handelend subject: zijn rol wordt beperkt tot het 'na-proeven', het naar eigen smaak en goeddunken consumeren van wat de dichter al heeft voorgekauwd. Ook in dat opzicht sluit *Weergaloos* aan bij het vroegere proza in *Liefde* (vgl. De Cleene 2014b, 369).

Het tegenculturele karakter van *Weergaloos* wordt tot slot ondersteund door de hybride vormgeving. De tekstvorm is immers tegelijkertijd een chaotische informatievloed, waaraan weinig selectieprincipes ten grondslag lijken te liggen, en een nadrukkelijk (door de taal en de literatuur) gestructureerd geheel. Meer dan in Vinkenoogs andere werk uit de jaren zestig, dat vaak ofwel nadrukkelijker betogend was van aard, ofwel explicieter dagboekachtig, wordt de lezer daardoor geconfronteerd met een tekst die simultaan uiteenlopende zaken probeert te zijn: verhalend en documentair, esthetisch en communicatief, esoterisch en activerend-concreet. In die zin laten Vinkenoogs 'ontdekkingsreizen naar de waarheid' zich ook lezen als een zoektocht naar een adequate talige vorm die al die zaken samenbrengt.

Zo kom ik terug bij de vraag naar het literaire karakter van *Weergaloos*. Wie het boek onder de loep neemt, wordt geconfronteerd met een paradox. Terwijl Vinkenoog zich met zijn proza na *Hoogseizoen* nadrukkelijk weg van de fictie beweegt (er komt geen roman meer, hoogstens verschijnt er in een verzamelbundel nog een los ver-

haal), steunt hij in zijn 'getijdenboek' heel sterk op traditionele verhaalpatronen. Hij overschrijdt dan wel nadrukkelijk de grenzen van het literaire domein, maar trekt zijn documentaire geschriften tegelijkertijd weer in de wereld van de fictie binnen. Het proefondervindelijke en het communicatieve blijken dus onlosmakelijk verbonden met de literaire verbeelding. Bovendien heeft het proza in *Weergaloos* vaak een metatalig en zelfbewust karakter, waardoor het de aandacht op zichzelf trekt als talige constructie. Experimentele verstoringen van de taal zien we echter niet. In de 'wieg van de nieuwe mens' wordt de taal, anders dan in *Hoogseizoen* (De Cleene 2014b, 349) bijvoorbeeld, ingezet als een mantra: een magisch 'Mystiek Lichaam' met een performatieve kracht – waarin een van de bekendste Nederlandse literaire tegenstemmen van de jaren zestig geestdriftig blijft weerklinken.[25]

Literatuur

Absillis 2009
K. Absillis, *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)*. Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2009.

Bax 2015
S. Bax, *De Mulisch Mythe. Harry Mulisch: schrijver, intellectueel, icoon*. Amsterdam, Meulenhoff, 2015.

Brems 2006
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

Buelens 2018
G. Buelens, *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo / Anthos, 2018.

Bulthuis 1969
R. Bulthuis, 'Vinkenoog schreef met "Weergaloos" wijsgerig gebruiksvoorwerp', in: *Haagsche Courant*, 15-02-1969.

Campbell 1964
J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, Princeton University Press, 2004.

De Cleene 2014a
A. De Cleene, '"Ik ben een ander, maar het is altijd dezelfde die zich afvraagt wie het is". Het postuur van Simon Vinkenoog tijdens de jaren zestig', in: L. Bernaerts e.a. (red.), *Het lab van de sixties*. Gent, Academia Press, 2014, 253-283.

De Cleene 2014b
A. De Cleene, *Outsiderliteratuur. "Waanzinnige" auteurs in het Nederlands- en Franstalige literaire discours na 1960*. Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, 2014 [onuitgegeven proefschrift].

CONSTANT 1964
Constant, 'Opkomst en ondergang van de avant-garde', in: *Randstad*, 8, 1964, 6-35.

DEFLO 1969
G. Deflo, '"Weergaloos" van Simon Vinkenoog: om mee te leven', in: *Kreatief,* 3, 3, 1969, 101-102.

VAN DOORNE 1969
J. van Doorne, 'Vinkenoogs "Weergaloos"', in: *Trouw*, 04-01-1969.

FRANSSEN 2010
G. Franssen, 'Een stem die door al je spiegels breekt. Het verscheurde oeuvre van Simon Vinkenoog', in: *Dietsche Warande & Belfort,* 155, 2, 2010, 288-299.

GREIMAS 1966
A.J. Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris, Larousse, 1966.

HARBERS e.a. 2016
F. Harbers & I. van den Broek, 'Challenged Boundaries: Journalism and Literature in the Sixties', in: M. Broersma, F. Harbers & I. van den Broek (red.), *Witnessing the Sixties. A Decade of Change in Journalism and Literature*. Leuven, Peeters, 2016, ix-xxviii.

VAN HEEL 1993
F. van Heel, 'De jaren zestig: jaren van lieve(r) revolutie? De literair-artistieke tegenbeweging volgens het boek "Liefde" van Simon Vinkenoog', in: *Kreatief,* 27, 5, 1993, 3-23.

JAGER 1967
P. Jager, 'Vinkenoogs nieuwe boeken: niet alleen maar woorden. Plaats maken voor de mens', in: *Elsevier*, 26-08-1967.

DE JONGE 1995
C. de Jonge, 'Het vogelvrije werk van Simon Vinkenoog', in: *Bzzlletin,* 24, 224, 1995, 60-70.

JONKERS 1967
H. Jonkers, 'Salespromotor van het betere ik: onvermoeid vechter tegen de versuffing', in: *Eindhovens Dagblad*, 29-07-1967.

JONKERS 1969
H. Jonkers, 'De rozige wereld van Simon Vinkenoog: bloemlezing citaten voor een betere wereld', in: *Eindhovens Dagblad*, 18-01-1969.

PANHUIJSEN 1969
J. Panhuijsen, 'Simons waarschuwingen blijken beter dan zijn aanprijzingen', in: *De Gelderlander*, 19-03-1969.

PHAFF 1969
J. Phaff, 'Weergaloos', in: *Vrij Nederland*, 01-02-1969.

SMIT 1969
G. Smit, 'Simon Vinkenoog: op ontdekkingsreis naar de waarheid in een weergaloos getijdenboek', in: *de Volkskrant*, 01-02-1969.

DE TAEYE 2015
L. De Taeye, 'Terug tot de werkelijkheid? Hedendaagse documentaire trends in de Nederlandse literatuur belicht vanuit de twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis', in: *Nederlandse Letterkunde,* 20, 1, 2015, 1-24.

VANRIET 2018
J. Vanriet, *Radeloos geluk*. Amsterdam, Hollands Diep, 2018.

VINKENOOG 1965
S. Vinkenoog, *Liefde. Zeventig dagen op ooghoogte*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.

VINKENOOG 1967a
S. Vinkenoog, 'De psychedelische ervaring/volmaakte betekenis', in: *Maatstaf* (themanummer: 'LSD/25', Bert Bakker e.a. (red.)), 14, 10/11, 1967, 9-16.

VINKENOOG 1967b
S. Vinkenoog, *Proeve Van Kommunikatie. Met hand- en voetnoten van de auteur*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.

VINKENOOG 1967c
S. Vinkenoog, *VogelVRIJ. Bouwstenen 1963-1967*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.

VINKENOOG 1968
S. Vinkenoog, *Weergaloos. Ontdekkingsreizen naar de waarheid*. Hilversum, Paul Brand, 1968.

VINKENOOG 1971a
S. Vinkenoog, *Aan het daglicht. Drie maanden leven met Simon Vinkenoog (eind februari-eind mei 1971)*. Brugge, Orion/Desclée De Brouwer, 1971.

VINKENOOG 1971b
S. Vinkenoog, *Het hek van de dam. Bijdragen aan de geestelijke volksgezondheid*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.

VOGELAAR 2005
K. Vogelaar, 'Simon Vinkenoog', in: A. Zuiderent e.a. (red.), *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Alphen aan den Rijn, Samsom, 2005.

DE WISPELAERE 1967
P. de Wispelaere, 'Simon Vinkenoogs Utopia', in: *Het Vaderland*, 25-8-1967.

NOTEN

1. Publicaties die ongetwijfeld bijgedragen hebben tot dat imago zijn de bijdrage aan het *Maatstaf*-themanummer 'LSD/25' (Vinkenoog 1967a) en de tekst 'Love Special Delivery' uit april 1968 die opgenomen is in *Het hek van de dam* (Vinkenoog 1971b, 66-78); later was Vinkenoog onder andere ook verbonden aan het alternatieve tijdschrift *Bres*. In zijn cultuurgeschiedenis over de jaren zestig stelt Geert Buelens over Vinkenoog onder andere dat de Amsterdamse dichter 'niet zelden beneveld [was] door exotische rookwaren' (2018, 478) en in de jaren zestig uitgroeide tot een internationale autoriteit inzake drugs (Buelens 2018, 762). Druggebruik wordt nadrukkelijk gethematiseerd in veel werken van Vinkenoog, zoals *Hoogseizoen* (1962), zij het niet eenduidig positief, al is

dat in de latere beeldvorming vaak over het hoofd gezien. Dit geldt ook voor *Weergaloos* (zie verder).

2. De eerste Nederlandse happening georganiseerd door Vinkenoog vond plaats in 1962 en heette 'Open het graf'; deelnemers waren onder andere Johnny The Selfkicker, Jan Cremer, Cornelis Bastiaan Vaandrager en Robert Jasper Grootveld (Brems 2006, 256).

3. In zijn publicaties is Vinkenoog soms slordig met betrekking tot data; zo beweerde hij in *Aan het daglicht* dat 'Poëzie in Carré' al in februari 1966 plaatsvond (Vinkenoog 1971a, 246).

4. Buelens omschrijft die tegencultuur als volgt: 'schrijvers, kunstenaars, intellectuelen en een grote groep studenten die zich verzetten tegen wat werd ervaren als de waarden van de officiële cultuurdragers – de witte, veelal christelijke en behoudsgezinde elite die ervan overtuigd was het Goede, Ware en Schone uit te dragen en, meer nog, exact leek te weten wat dat Goede, Ware en Schone eigenlijk inhield' (2018, 590).

5. Zelf focuste De Cleene in zijn proefschrift op het proza in *Hoogseizoen* (1962) en *Liefde* (1965) en traceerde hij de evolutie erin. Volgens de onderzoeker, die enkel zijdelings naar het andere proza uit de jaren zestig verwijst, is *Weergaloos* de 'opvolger' van *Liefde*, in die zin dat het zou voortbouwen op de poëticale evoluties in dat boek (De Cleene 2014b, 347, 368). Die karakterisering sluit aan bij het oordeel van critici dat *Weergaloos* een bijna stereotiep vervolg op *Liefde* zou zijn (Jonkers 1969). Vogelaar (2005, 13) meent zelfs dat Vinkenoogs proza na *Liefde* geen ontwikkeling meer doorgemaakt heeft.

6. Enkel Rico Bulthuis (1969) stelde nadrukkelijk dat *Weergaloos* een 'zijsprong' was in Vinkenoogs oeuvre.

7. De receptie was evenwel niet volstrekt negatief (hoewel de latere beeldvorming dat enigszins doet vermoeden). Er waren ook recensenten die wel grote reserves hadden aangaande de inhoud van het boek maar toch lof konden opbrengen voor Vinkenoogs hoopvolle houding (Smit 1969) en critici die (vrij) positief oordeelden (Bulthuis 1969; Deflo 1969).

8. Volgens Van Doorne (1969) was het zelfs een gevaarlijk boek, 'omdat het op sympathieke wijze [was] geschreven' maar aldus chemische middelen consequent aanprees.

9. In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik naar *Weergaloos* verwijzen met het paginanummer.

10. Die werkelijkheid is polyinterpretabel – zoals de Tarot het leert (71) – én persoonlijk: het gaat immers steeds om een 'geïnterpreteerde werkelijkheid' (72).

11. In die terminologie resoneren andere werken uit de tegencultuur, zoals Richard Nevilles *Play Power. Ontdekkingsreis door de internationale underground* ['Exploring the international underground'] (1970).

12. Volgens Coen de Jonge (1995, 70) is Vinkenoogs oeuvre dat van 'iemand die zichzelf gebruikt als proefpersoon voor een experimenteel bestaan'. Die proefondervindelijke houding spreekt ook expliciet uit *Proeve van Kommunikatie* en zelfs al uit het vroege werk *Heren Zeventien. Proeve van waarneming* (1953). Ze herinnert zelfs enigszins aan het proefondervindelijke experimentalisme van de Vijftigers, die Vinkenoog met de bloemlezing *Atonaal*, het zogenaamde 'publiek manifest van de Vijftigers', een belangrijk podium bezorgde.

13. Toch is de toon niet erg combattief. De schrijver, aldus de dichter, 'die in mij schuilt, gooit dan wel 'nog met tomaten, hij is nog rebels, hij rebelleert voor een andere orde' (15), maar wil toch '[l]iever meditatie dan protest-actie. Protesteren? Laat me niet lachen: je vergroot

slechts het leger van zwarte en grijze magiërs die de oorlog in stand houden, tegen alle beter weten en gezond verstand in' (182). Vgl. met een auteur als Claus, die in 1962 voor het Krasnapolskyhotel in Amsterdam nog provocerend, met een groot mes aan de hals, het anti-atoomboomgedicht 'Bericht aan de bevolking' voordroeg. Ook in diens latere gedicht 'Aan de gecensureerden' (1968) weerklinkt een nadrukkelijke, zij het erg ironische, literaire proteststem.

14. Dat het schrijven zich in Vinkenoogs werk op het breukvlak tussen literatuur en journalistiek bevindt, wordt ten overvloede geïllustreerd door boeken als *Vogelvrij* en *Het hek van de dam*. Het zijn immers bloemlezingen waarin de auteur bijdragen aan dagbladen en magazines en gelegenheidsteksten uitgesproken op bepaalde evenementen heeft verzameld. Het zijn veelal een soort 'getuigenissen' waarin de auteur fungeert als een soort voorproever die verslag uitbrengt van maatschappelijke fenomenen ('Amsterdam, magisch centrum van de informatie-explosie' in *Hek*) en ervaringen (bv. 'Stonehenge, een lichtende ervaring' in *Hek*). Die stukken zijn 'kommunikatie[s]' die evenwel moeilijk in een specifiek genre zijn thuis te brengen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de voor *Het hek van de dam* herwerkte openingsbijdrage 'Verbaal proces: van nu tot nooit': 'Het voorgaande behelst een mededeling, aangevuld met kommentaar. Hoe deze kommunikatie te dateren? De oorspronkelijke tekst dateert van 1963; het is geen verslaggeving of reportage die volgt, evenmin een huis aan huis verspreide, aan de man gebrachte circulaire. Hier spreekt nog een gedateerd, naamgegeven individu; hij bedrijft literatuur; hij beoefent symbolische logika, schrijver dezer regelen keek in de zon, God sloeg hem blind & hij keerde ziende terug, om verder te kunnen. Ik keer telkens terug als mens onder mensen, er is veel te vertellen, en alles is al gezegd' (Vinkenoog 1971b, 9).

15. In een artikel over documentaire literatuur betoogt Lieselot De Taeye (2015, 3) dat het 'documentaire' veeleer een leesmodus is dan een genre en dat het label in de praktijk op heel diverse teksten van toepassing kan zijn. Typerende kenmerken zijn het documentkarakter: de tekst is een neerslag van iets wat in de (maatschappelijke) werkelijkheid bestaat/bestaan heeft en als lezer zouden we ons bedrogen voelen mocht blijken dat de inhoud van dat document niet correct of waarachtig was. Het hybride karakter van het documentaire heeft zowel te maken met de vele tekstsoorten die eronder kunnen vallen – van non-fictionele genres als het interview, de reportage en het reisverhaal tot hybride fictionele vormen als de docu- of reportageroman – als met de hybriditeit binnen één documentaire tekst.

16. In de Verenigde Staten zien we in het werk van de new journalists een enigszins vergelijkbare strategie waarin de persoonlijke ervaring van de schrijver in de tekst wordt verdisconteerd. Zij lieten immers de traditionele manier van rapporteren 'that took the emotions and opinions of the reporter out of the equation' achterwege. Ze omarmden daarentegen hun subjectiviteit en 'made their own experiences an integral part of their coverage' (Harbers e.a. 2016, xiii).

17. Vgl. De Wispelaere: 'Vinkenoog [neemt] dus radicaal stelling tegen elke vorm van artistiek isolement of estheticisme'; De Wispelaere vergelijkt Vinkenoogs 'verslagen' in bv. *Vogelvrij* met de poëzie die hij propageert: ''t is poëzie in haar hedendaagse vormen van directe communicatie met de massa' (1967).

18. Daarmee sluit Vinkenoog aan bij de lange literaire traditie van de dichter-als-ziener, die in zijn poëzie diepere waarheden aan de lezer wil overbrengen (vgl. bv. met de neo-avantgardistische poëzie van sommige *Labris*-dichters).

19. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat een klassiek verhaalanalysemodel als het actantieel schema van A.J. Greimas (1966), dat zich ontwikkelt via de assen van verlangen, communicatie (!) en macht & strijd vrij eenvoudig op *Weergaloos* kan worden toegepast.

20. Het dagboek dat Vinkenoog destijds bijhield, publiceerde hij in 1980 onder de titel *Tegen de wet*.

21. Promotie voor lsd wil Vinkenoog niet maken: 'Een onfeilbaar middel is het echter niet; het kan alleen degenen helpen, die "over goud beschikken om goud te maken". Ik wil niet proberen onwetenden en in vooroordelen gevangenen van het belang van het middel te overtuigen' (216).

22. In *Weergaloos* staat er: 'De ervaring-zelf, het proefondervindelijk bewijs, kan opnieuw de plaats gaan innemen van de intellektuele boekenwijsheid, vastgelegde gedragsregels en een opgelegde dubbel-moraal' (105-106).

23. Dat gegeven herinnert opnieuw aan de paradox 'gericht-op-communicatie-met-en-activering-van-de-lezer *versus* esoterisch' en komt vaak voor bij Nederlandstalige experimentele schrijvers na de Tweede Wereldoorlog, zoals de Vijftigers (vgl. Claus' ingewijde in *De Oostakkerse gedichten*) en de neo-experimentelen in de jaren zestig (bv. Lucienne Stassaert).

24. Iets vergelijkbaars blijkt uit *Liefde*. Volgens De Cleene moet 'de twijfel aan de identiteit […] het onderspit delven voor de constante (mantra-achtige) herhaling van zinnen als "Ik ben het. Ik ben ditzelf. Dit ben Ik. ('lonely capital' I). Ik ben" (153). In *Liefde* staat het autobiografische ik centraal, meer nog dan in *Hoogseizoen* – mede als gevolg van de keuze voor de dagboekvorm' (De Cleene 2014b, 349).

25. Ik dank Nele Janssens en Lieselot De Taeye voor hun kritische opmerkingen op een eerdere versie van deze tekst.

De eendimensionale Vlaming

Over Hugo Claus' strijd tegen racisme in de jaren zestig

Kevin Absillis[1]

Aangevuurd door de Civil Rights Movement en Black Power, en gevoed door de verontwaardiging over Apartheid in Zuid-Afrika en de uitwassen van imperialisme en kolonialisme stond de strijd tegen racisme in de jaren zestig wereldwijd hoog op de agenda. (vgl. Buelens 2018, o.a. 60-77 en 596-604; Reynolds 2000, 200-213; Von der Dunk 2000, 406; Marwick 1998, 194-244). Uiteenlopende figuren als Martin Luther King, Sam Cooke, Mohammed Ali, Nelson Mandela, Léopold Senghor en Angela Davis groeiden uit tot iconen van verzet tegen discriminatie op basis van huidskleur. Schrijvers als Frantz Fanon (1925-1961), Albert Memmi (1920-2020), Chinua Achebe (1930-2013) en James Baldwin (1924-1987) voorzagen de ontluikende postkoloniale theorie van fundamenten. Een politiek en juridisch ijkpunt vormde het Verdrag tegen rassendiscriminatie dat op 21 december 1965 door de Algemene Vergadering van de Verenigde Naties werd aangenomen, mede als respons op de toestand in Zuid-Afrika en het verzet tegen (neo)kolonialisme in wat in deze periode bekend kwam te staan als de Derde Wereld. Nationale overheden die het ondertekenden verbonden zich ertoe discriminatie op grond van ras, huidskleur en afkomst actief te bestrijden. Ofschoon de implementering en dus de concrete toepassing ervan in de meeste landen pas (lang) na de jaren zestig van de grond kwam, geeft de totstandkoming van dit verdrag aan dat de strijd tegen racisme globaal en *mainstream* was geworden.

Ook in België was racisme halverwege de jaren zestig geen marginaal gespreksonderwerp meer. In zijn kerstboodschap van 1966 vond koning Boudewijn het nodig om een lans te breken voor verdraagzaamheid jegens 'hen die uit den vreemde komen'.[2] Daarmee bedoelde hij in de eerste plaats 'de duizenden buitenlandse arbeiders' die de Belgische economie in deze jaren haar spreekwoordelijke gouden glans zouden bezorgen. Op de zalvende toon eigen aan het genre riep de 36-jarige vorst zijn onderdanen op om zich niet in geborneerdheid op te sluiten: 'Laten wij er dan ook voor zorgen dat de geest van gastvrijheid die de onze is, het leven in ons land aangenaam maakt voor allen die bij ons verblijven en die wij vanavond eveneens in onze wensen betrekken [...]'.[3]

Boudewijn repte niet van racistische voorvallen in zijn koninkrijk, maar dat hij het nuttig vond om juist deze boodschap het land in te sturen wijst erop dat die geroemde Belgische gastvrijheid aan het tanen was. Kranten hadden inderdaad een toenemende onverdraagzaamheid tegenover gastarbeiders gesignaleerd.[4] Achteraf bekeken waren het de eerste groeipijnen van wat een kwarteeuw later de multiculturele samenleving zou gaan heten.

'Zijn wij racisten?'

Net als andere West-Europese landen werd België in de jaren zestig in een hoog tempo etnisch divers (Chin 2017, 23-79). De georganiseerde immigratie uit Italië was al in de jaren twintig op gang gekomen en ook uit Polen waren toen aanzienlijke groepen migranten gearriveerd. De demografische gevolgen daarvan bleven echter beperkt tot de Limburgse en Waalse steenkoolbekkens (Caestecker 2001; Lafleur e.a. 2015; Morelli 1993). Tegen 1939 verbleven er ongeveer 60.000 Italianen op Belgische bodem, op dat ogenblik evenveel als er Fransen en Nederlanders waren. Na de Tweede Wereldoorlog werden eerst opnieuw voornamelijk Italiaanse gastarbeiders aangetrokken voor de mijnontginning en de wederopbouw. Na de mijnramp in Marcinelle in 1956, waarbij 136 Italianen het leven lieten, vertraagde de instroom uit Italië en ging België meer werkkrachten rekruteren uit Spanje en Griekenland (Morelli 2008). Toen begin jaren zestig de Belgische economie helemaal op stoom kwam, sloot de overheid bijkomende wervingsovereenkomsten af met Turkije en Marokko. Van toen af aan begonnen ook niet-Europese gastarbeiders op te duiken in de straten van Brussel en de grote Vlaamse steden, waar ze aan de slag gingen in de bouw, de zware industrie, de textielsector, de horeca en de haven. Halverwege de jaren zestig breidde de Belgische bevolking uit met meer dan zestigduizend immigranten per jaar. Zuid-Europeanen bleven ruimschoots in de meerderheid, maar tegen het einde van de jaren zestig hadden zich ook al tienduizenden Turken en Marokkanen in België gevestigd. Van 1946 tot 1968 was de bevolking aangegroeid met bijna een half miljoen immigranten. De meesten van hen hadden het statuut van gastarbeider, maar mede door de gevoerde politiek van gezinshereniging werd het tegen het eind van de jaren zestig duidelijk dat van een massale terugkeer naar het land van herkomst geen sprake zou zijn (Dujardin e.a. 2009, 1482-1485 en 1611-1612; Lafleur e.a. 2015).

Zodra de verkleuring van de samenleving landelijk zichtbaar werd, begonnen de media raciale spanningen door te seinen. Met name de stijgende argwaan tegenover vreemdelingen bleef zeker in de tweede helft van de jaren zestig niet langer onbesproken. Zo pakte het populaire weekblad *Humo* in april 1967 uit met een reportage onder de kop 'Zijn wij racisten?' Het antwoord op die vraag kon wat de journalist van dienst betreft volmondig 'ja' luiden:

> [H]et aantal Belgen dat niét op vreemdelingen is gesteld [...] is groot. Het bewijs daarvoor leverden mij de talloze gesprekken die ik voerde met allerlei mensen die dagelijks in kontakt komen met vreemdelingen én gesprekken die ik voerde met de gastarbeiders zelf. Bewijzen daarvoor vindt men ook in de straten van onze steden, waar steeds meer cafés een bordje uithangen met de tekst dat Noordafrikanen of Hongaren, of Turken, of Grieken, ongewenst zijn.'[5]

In de acht daaropvolgende bladzijden werd de racistische praat van de ondervraagde Belgen breed uitgesmeerd. Over gastarbeiders werd beweerd dat ze het werk en de vrouwen van de Belgen afpakten, dat het criminelen en wegpiraten waren, en luierikken die misbruik maakten van de sociale voorzieningen en nog aan de drugs zaten ook. We schrijven ruim twintig jaar vóór de geruchtmakende Panorama-uitzending waarin BRT-journalist Paul Muys enkele inwoners uit de Antwerpse Seefhoek uitnodigde om voor de camera hun mening over de multiculturele samenleving te geven.

Ook racistische incidenten haalden in de jaren zestig de pers. Dat was bijvoorbeeld het geval in april 1968, toen in De Panne een Congolese student door het personeel van de dancing Playboy op straat was gegooid. Hij had het opschrift genegeerd dat Afrikanen er ongewenst verklaarde. De burgemeester van De Panne, de christendemocraat Raphaël Versteele, haastte zich om te ontkennen dat racisme zijn gemeente had aangetast. Iedereen was er welkom! Het 'vreemdelingenverbod', dat sommige cafés en discotheken hanteerden, was niet laakbaar, argumenteerde hij op 23 april 1968 in *De Standaard*. Zulke verboden zag je immers ook in Noord-Frankrijk evenals in 'vele Belgische steden en overal wa[a]r vreemdelingen aangetrokken werden om te arbeiden'. Versteele kondigde een 'streng onderzoek' aan, maar bleef erbij dat het om een alleenstaand geval van ontoelaatbaar geweld ging: 'Het verkeerde lag in de harde aanpak vanwege de kelner Werbrouck, uit De Panne, die de zwarte student anders dan met woorden had duidelijk gemaakt dat hij ongewenst was'.[6]

De redenering van de burgemeester was feitelijk in strijd met het VN-verdrag tegen rassendiscriminatie dat op 1 december 1966 door België was goedgekeurd. Artikel 5 van dat verdrag stelde dat ieder toegangsrecht heeft tot publieke plaatsen, waaronder hotels, restaurants en cafés.[7] Omdat het verdrag nog niet was geratificeerd en België het nog (lang) niet in nationale wetgeving had omgezet – de eerste antiracismewet werd hier pas van kracht in 1981 – was het beleid van de dancing Playboy niet strafbaar (de vergoelijking van burgemeester Versteele evenmin). Toch ging niet iedereen licht over het voorval in De Panne heen. Enkele Vlaamse studenten verspreidden het vlugschrift 'Racisme gaat ons ook aan'. Daarin verwezen ze naar de moord op Martin Luther King, die nauwelijks twee weken daarvoor de wereld had opgeschrikt. Een verontwaardigde lezer van de katholieke krant *Het Volk* ging verder terug in de Amerikaanse geschiedenis en haalde er *De hut van Oom Tom* (1852) bij. De antislavernij-

roman van Harriet Beecher Stowe had hem recent nog 'diep geschokt'. Aan de redactie schreef hij: 'En nu de tijd van de slavernij achter de rug is, ondergaat een neger die zowel een kind van God is als de blanke, hetzelfde lot. [...] Het zwarte ras heeft bewezen dat het op alle gebied evenwaardig is als het onze. Neem b.v. Martin Luther King. Hij haatte de blanken niet, waarom gebeurd [sic] het tegenovergestelde? [...] Hopelijk treft de overheid van De Panne dan ook de beste maatregelen, zodat dergelijk schandaal niet meer voorvalt in ons vrij België en alle mensen mogen gaan en keren waar ze dat zelf verkiezen. Dan alleen kan men fier zijn op ons land'.[8]

Het voorval in De Panne kreeg nog meer weerklank door buitenlandse verwikkelingen. Op 20 april 1968 had de Britse conservatieve politicus en lid van de toenmalige oppositie Enoch Powell in Birmingham aangeklaagd dat Groot-Brittannië 'overspoeld' werd door migranten. Met het nodige retorisch vernuft had hij gewaarschuwd voor een toekomst waarin de blanke man in zijn 'eigen' land zou worden onderdrukt. Powells 'Rivers of Blood'-toespraak, bedoeld als protest tegen een wetsontwerp dat rassendiscriminatie in het Verenigd Koninkrijk strafbaar zou maken, veroorzaakte ophef en ging de geschiedenis in als een keerpunt in de Britse migratiegeschiedenis. Powell werd door de toenmalige Tory-leider Edward Heath ontslagen uit diens schaduwkabinet, maar in de straten van Engeland kreeg hij veel steun en waardering (Chin 2017, 91-93; Wills 2017, 328-334). Ook in Vlaanderen werd Powells interventie voorwerp van debat, en dat debat vermengde zich met het lokale nieuws over de onfortuinlijke belevenissen van de Congolese student. In *De Nieuwe Gazet* werd op 24 april nieuws over een steunbetoging van Londense dokwerkers voor Powell gekoppeld aan het racistische incident in De Panne.[9] De burgemeester van de kustgemeente ondernam intussen pogingen om de discriminerende opschriften te laten verwijderen. Aan de procureur-generaal van het Gentse Hof rapporteerde hij later dat jaar opgelucht dat er 'thans geen enkele instelling meer bestaat te De Panne waarop nog de vermelding "Verboden aan Afrikanen" voorkomt'.[10]

Geen daden, weinig woorden

Wat hebben nu de Vlaamse intellectuelen en kunstenaars in de jaren zestig bijgedragen aan de levendige internationale strijd tegen racisme en de discussies over de toenemende samenlevingsproblemen in België? Op het eerste gezicht niet zo erg veel. In het door hem in 1969 samengestelde *Schrijven of schieten?*, een verzameling gesprekken over artistiek engagement met overwegend Vlaamse en Nederlandse intellectuelen, noemt Fernand Auwera racisme een relevant thema, naast voor de hand liggende topics als censuur, atoomdreiging en Vietnam (Auwera 1969, 8). In de praktijk echter komt racisme slechts grondig ter sprake in de gesprekken met de Zuid-Afrikaanse schrijvers Breyten Breytenbach, zoals bekend een criticus van de Apartheid, en Phil du Plessis. Laatstgenoemde werd net als Breytenbach gerekend tot de literaire Sesti-

ger-beweging, maar in dit interview toonde hij zich giftig voor zijn collega en verdedigde hij de officiële Zuid-Afrikaanse politiek.

Behalve als een fenomeen dat zich in Zuid-Afrika manifesteerde werd racisme in Auwera's interviewboek opgevat als een specifiek Amerikaans probleem – zo wist schrijver Hubert Lampo: 'de Amerikaanse rassendiscriminatie [is] iets afschuwelijks' (Auwera 1969, 257). Geen van de geïnterviewden associeert Vlaanderen of België echter zelf met de uitwassen van racisme. Een kwestie die tot reflectie hierover had kunnen uitnodigen, werd slechts vluchtig afgehandeld: het Belgische kolonialisme. Zelfs in het interview met Jef Geeraerts, die zich sinds de verschijning van zijn romandebuut *Ik ben maar een neger* in 1962 in dezen als een toonaangevende ervaringsdeskundige had ontpopt, werd het lot van het in 1960 onafhankelijk geworden Congo slechts oppervlakkig aangeraakt. Wat Geeraerts te melden heeft, verraadt dan nog een naar de huidige normen ronduit paternalistische en eurocentrische visie. Zo beweert hij dat Congolese évolués over complexe kwesties alleen 'ongefundeerde dingen' konden vertellen (Auwera 1969, 42). De tropen typeerde de gewezen koloniale ambtenaar als 'een wereld waarin het leven en de mensen nog ongecompliceerd' waren (Auwera 1969, 42).

De zaken liggen niet anders in het tweede interviewboek van Auwera, het in 1970 verschenen *Geen daden maar woorden*. Auwera's nieuwe gesprekspartners verwijzen om de haverklap naar Herbert Marcuse, maar een denker als Frantz Fanon wordt slechts twee keer terloops genoemd, een keer door de literatuurcriticus en gewezen 'Bok-nozem' Julien Weverbergh en een keer door de Gentse filosoof Jaap Kruithof die de voornaam van de op Martinique geboren psychiater dan nog verhaspelde tot Fritz (Auwera 1970, 90).[11] Dat Jef Geeraerts door de Nederlandse schrijfster Renate Rubinstein in *Geen daden maar woorden* een 'racist' wordt genoemd (Auwera 1970, 212), leidt andermaal niet tot een gedachtewisseling over een racismekwestie in Vlaanderen of België.

Een steekproef op basis van Auwera's interviewboeken mag misschien niet representatief heten, maar het feit dat meer dan vijftig toonaangevende schrijvers, theatermakers, filosofen en journalisten uit Vlaanderen en Nederland eind jaren zestig zo weinig over racisme te melden hadden valt toch op. Overigens leefde het thema evenmin in *Wat is links?*, een interviewboek dat Herman J. Claeys al in 1966 samenstelde en qua opzet niet ongelijk is aan de genoemde publicaties van Fernand Auwera. James Baldwin wordt er even genoemd door Marc Galle, maar slechts om het over de esthetische kwaliteit van diens werk te hebben (Claeys 1966, 170).

Geert Buelens had dus wel degelijk een punt toen hij er in de openingslezing van het zevende Achter de Verhalen-congres (18 april 2018) op wees dat het Vlaanderen van de jaren zestig geen doorgedreven pogingen tot intellectuele 'dekolonisering' had gekend. Zwarte of anderszins 'vreemde' culturen werden in de toen door heterosek-

suele witte mannen gedomineerde cultuur goeddeels genegeerd. Als de ‘ander’ door Vlaamse auteurs dan toch werd gerepresenteerd, dan bleef die doorgaans stemloos of, misschien nog onvergeeflijker, bevestigde die alleen maar de heersende stereotypen in plaats van ze te weerleggen.[12] Dit laatste gold zeker voor de literatuur waarin Vlaamse (ex-)kolonialen hun ervaringen in het Congo van voor en tijdens de onafhankelijkheid optekenden.[13]

Ook in meer algemene zin had de Vlaamse literatuur in de jaren zestig bij de eerste oogopslag weinig aandacht voor rassenproblematiek. (In de popmuziek lag dit toch anders. Denk aan de Antwerpse protestzanger Ferre Grignard die in 1965 internationaal doorbrak met het antiracistische lied ‘Ring, Ring, I’ve Got to Sing’.) Een auteur als Tone Brulin, die in toneelstukken als *Potopot* (1958) en *De honden* (1962) scherp stelde op respectievelijk de Belgische houding ten aanzien van Congo en de toestand in Zuid-Afrika, lijkt een uitzondering te zijn geweest.[14] Op een populair werk met een afgetekende antiracistische boodschap was het wachten tot Aster Berkhof in 1972 de roman *Het huis van Mama Pondo* publiceerde. En deze aanklacht tegen het Apartheidsregime (die nota bene verscheen bij het katholiek-flamingantische Davidsfonds) viel toen niet zomaar een open doekje te beurt.

Ondanks deze zwijgzaamheid van Vlaamse intellectuelen en schrijvers loont het toch de moeite om in literaire teksten uit de jaren zestig te speuren naar kritische kanttekeningen bij raciale en koloniale denkbeelden. Dat geldt in ieder geval voor het werk van Hugo Claus. Net als de meeste van zijn collega’s maakte Claus weliswaar weinig ruimte voor de ‘ander’, maar de manier waarop hij Vlamingen representeert blijkt met betrekking tot die ‘ander’ in hoge mate interessant. De schrijver wijst namelijk systematisch op de racistische en koloniale denkbeelden die de doorsnee Vlaming volgens hem aankleeft. Zo bekeken bleef het onvermogen om de ‘ander’ tegemoet te treden in de jaren zestig dan toch niet helemaal onbesproken.

In teksten van Claus, zo zal ik hieronder aantonen, worden raciale kwesties ogenschijnlijk terloops of in de marge aangeraakt. Maar in de marge of niet, racisme groeit zeker vanaf de roman *De verwondering* (1962) uit tot een belangrijk topos in zijn oeuvre. In het vervolg van deze bijdrage wil ik dit topos in kaart brengen, de functie ervan bespreken en onderzoeken of en hoe Claus racisme als probleem in Vlaanderen op de agenda heeft willen plaatsen. Daarbij definieer ik racisme zoals dat in de jaren zestig gebruikelijk was en zoals het begrip destijds door Claus zelf werd begrepen, namelijk als de overtuiging dat de mens wordt bepaald door zijn raciale afkomst en dat raciale verschillen tussen volkeren en culturen superioriteitszin en discriminatie legitimeren. Deze overtuiging was net als het begrip racisme ook toen al negatief geconnoteerd. Racisme werd moreel verwerpelijk gevonden en wetenschappelijk ongegrond: de consensus schreef voor dat er geen biologische grond bestond om welk rassenonderscheid dan ook te kunnen bewijzen (Miles e.a. 2003, 58-61).[15] De voor-

bije decennia is het begrip racisme aan betekenisuitbreiding onderhevig geweest; op deze kwestie en op de consequenties ervan voor de Claus-studie kom ik terug in mijn besluit. Waar dit zinvol is verwijs ik in mijn analyse naar definities van racisme en inzichten over culturele stereotypen die pas vanaf de jaren 1980 gemeengoed werden. Ik begin mijn analyse met een verkenning van Claus' werk van voor 1960, omdat het zijn benadering van de raciale thematiek na 1960 van meer reliëf voorziet.

Zwarte keizers

Het valt op dat in het vroege werk van Hugo Claus geregeld niet-Europese personages opdraven. In zijn romandebuut *De Metsiers*, waarvan de auteur op nauwelijks negentienjarige leeftijd in het najaar van 1948 een eerste versie voltooide (toen nog onder de titel 'De eendenjacht'), figureert bijvoorbeeld een Afro-Amerikaanse soldaat, Jackie genaamd. Het loopt niet goed met hem af: hij pleegt zelfmoord in het Vlaamse dorp waar hij na de Tweede Wereldoorlog is gelegerd. Zijn (Iers-Amerikaanse) wapenbroeder Jim Braddok brengt Jackies wanhoop in verband met een onstilbare drang naar vrouwen (Claus 1950, 60). Dit verlangen wordt toegeschreven aan schuldgevoelens over de gewelddaden die de soldaten op het 'veld van eer' hebben gepleegd. Braddok legt uit dat 'een oud gebruik bij de negers' voorschrijft dat wie heeft gemoord zich alleen kan zuiveren door te vrijen met een vrouw van een vreemde stam (Claus 1950, 69-70). De uit de aard van hun beroep 'onzuivere' prostituees die hij in Europa bezoekt, kunnen Jackie geen gemoedsrust schenken, waarna hij zich in een rivier werpt en verdrinkt.

In Jackie herkent een lezer met wat postkoloniale theorie achter de kiezen gemakkelijk een exotisch sjabloon: de niet-westerse ander als representant van een zogenaamd primitieve beschaving. Elders in de roman dicht Braddok zijn overleden wapenbroeder een sjamaanachtige wijsheid toe: 'Hij wist de remedie van vele dingen, hij heeft iedereen geholpen' (Claus 1950, 67). Deze fascinatie voor 'primitieve authenticiteit' – woest, aards, magisch, ongeremd… – was een topos in de westerse fantasie over de zwarte 'ander' en had in de tussenoorlogse jaren een opmerkelijke rol gespeeld in het artistieke modernisme waarmee de jonge Claus intussen in aanraking was gekomen (Hiller 1991; Nederveen Pieterse 1990, 142-148 en 172-187).[16]

Een vergelijkbare fascinatie voor het primitief-exotische sluimert in Claus' verhaal 'Het mes', geschreven in 1948 en later opgenomen in de verhalenbundel *De zwarte keizer* (1958). Het titelobject, een kris uit Borneo, wordt door de puber Thomas ontvreemd op een koloniale tentoonstelling, die overigens door een van beschavings- en bekeringsijver doordrongen missiepater van toelichting wordt voorzien.[17] Thomas projecteert tovenaarskrachten op dit mes, dat als het symbool zal functioneren van zijn ontluikende seksuele verlangens.

Ook al met een seksuele betekenis opgeladen is de 'zwarte keizer', het personage uit het gelijknamige verhaal dat voor het eerst verscheen in 1951 in *De Vlaamse Gids* en waaraan Claus de titel ontleende voor de novellebundel die hij al in 1951 aan uitgeverij Manteau had aangeboden maar uiteindelijk pas in 1958 bij De Bezige Bij zou verschijnen (Absillis 2009, 229 e.v.). In deze tekst maken we kennis met Jan Wanamaker, een jongetje dat nog met de knikkers speelt en in weinig benijdenswaardige omstandigheden moet opgroeien (vader afwezig, moeder armlastig, door een slepende ziekte draagt hij een lapje voor een van zijn ogen). Als onderdeel van een verloren weddenschap neemt Wanamaker zijn klasgenoot Simon mee naar een geheime vriend. Deze vriend is een volwassen 'neger' afkomstig uit een niet nader gespecificeerd Afrikaans land, tenminste volgens Wanamaker zelf, maar die is lang niet altijd geloofwaardig. Zo beweert hij dat zijn vriend in Afrika 'op tijgers jaagt' (Claus 1958, 18). Het lijdt weinig twijfel dat de jongen hier aan het verzinnen slaat; de lezer neemt aan op basis van avonturenverhalen of prentenboeken. In werkelijkheid blijkt Wanamakers vriend een flamboyant geklede en op zijn uiterlijk gestelde zwarte man, die de jongens flirterig benadert. Het heeft er alle schijn van dat hij Wanamakers 'Vatersuche' exploiteert met het oog op zijn eigen erotische verlangens (vgl. Weisgerber 1964, 242). Zo noemt hij de jongen zijn 'klein duifje', een beschrijving die Simon argwanend stemt (Claus 1958, 22).

Naast het feit dat de niet-Europese 'ander', in het bijzonder de zwarte, in Claus' vroege werk nogal clichématig wordt geëxotiseerd, valt vooral op dat de verschijning van deze 'ander' in de Vlaamse ruimte geen reflexen blootlegt die op expliciet en intentioneel racisme wijzen. De gelaatskleur van de zwarte keizer wordt door de jongens vergeleken met die van 'een donkerbruine, onopgepoetste schoen' (Claus 1958, 20),[18] maar ze zijn ook positief door hem gefascineerd en met name Wanamaker klampt zich aan hem vast als aan een 'vader' of een 'oudere broer'. Het bijna karikaturaal uitvergrote culturele verschil is het product van de verbeelding van de jongens; de lezer krijgt via details in de tekst wenken om door die jongensachtige fantasie heen te kijken.

Hoe dan ook is in deze vroege verhalen van Claus geen sprake van een uitgesproken superioriteitswaan of een afwijzing op grond van huidskleur. Zulke expliciete racistische neigingen zouden Vlaamse personages in Claus' werk pas later beginnen te vertonen. Opmerkelijk genoeg verdwijnt in dat latere werk de niet-Europese 'ander' zelf weer goeddeels uit beeld. De voornaamste uitzondering is *Het leven en de werken van Leopold II*, maar die theatertekst en opvoering wil ik later in een aparte bijdrage analyseren. De focus in dit hoofdstuk komt te liggen op de Vlaamse (klein)burgerij die Claus in de jaren zestig opvoert en doorlopend met een diepgewortelde xenofobie in verband brengt. (Die kleinburgerij komt in *Leopold II* nauwelijks in beeld. In dat stuk zoomt Claus zoals bekend in op de figuur van de vorst en de geschiedenis van het Belgische kolonialisme.)

Vlamingen in Ku-Klux-Klangewaden

Pas in Claus' roman *De verwondering* uit 1962 verschijnen de eerste uitgewerkte karikaturen van wat ik voorlopig maar even 'gewone Vlamingen' noem. Een voorbeeld is de handelaar op de dijk in Oostende, bij wie het hoofdpersonage Victor-Denijs de Rijckel zijn sigaretten koopt. Hij is het toonbeeld van de hypocriete, geborneerde, gierige Vlaamse middenstander en is overigens het eerste personage in het literaire universum van Claus dat zich in een Vlaamse tussentaal uitdrukt (Absillis e.a. 2016, 225-232; Claus 2018, 45-47). Terwijl hij de seksuele vrijpostigheid van de deelnemers aan een gemaskerd bal bekritiseert, probeert hij zelf munt te slaan uit het evenement door kamers te verhuren aan wie zich even wil laten gaan. 'De Kongo' blijkt voor hem en voor zijn cliënteel niet meer dan een jammerlijk verloren gegaan wingewest (Claus 2018, 46).

Een andere Oostendse middenstander verkoopt dan weer zonder gêne 'Ku-Klux-Klangewaden' aan de deelnemers van het gemaskerd bal dat in de kuststad wordt gehouden (Claus 2018, 24). Het akelige uniform met puntmutskap blijkt in trek, want op het bal zelf ziet De Rijckel 'honderden Ku-Klux-Klanners' paraderen (Claus 2018, 31). Het is moeilijk om dit niet te begrijpen als een zinspeling op de racistische denkbeelden van de feestneuzen.

Deze denkbeelden komen nog duidelijker aan de oppervlakte via Teddy Maertens, een gewezen oostfrontstrijder die op het bal Alessandra Harmedam tot een seksueel nummertje tracht te overhalen. Als Harmedam hem na onenigheid over de kostprijs uitmaakt voor 'jodenjong', reageert Maertens furieus. Hij is zijn antisemitische neigingen vijftien jaar na de oorlog duidelijk nog niet kwijt en beseft daarenboven dat een dergelijk gerucht dodelijk is voor zijn handelszaak in Amerikaanse auto's: 'Want zeg, voor dat je het weet, gaat zo'n nieuwtje rond en in mijn commerce kan ik dat niet hebben' (Claus 2018, 50).

Antisemitisme is zoals bekend een prominent motief in deze cryptische roman waarin de verwerking van de oorlog en de collaboratie centraal staan. Relevanter voor deze bijdrage is echter de beroemde slotscène waarin de Vlaamse volksmond wordt gepersifleerd:

> Wij in ons land van tweehonderd-en-tien vliegtuigen en twee onderzeeërs, wij werken hard en worden in het buitenland graag gezien, vraag het maar rond u, omdat wij soepel zijn in zaken en nijver in elk bedrijf. Des zaterdags rijden wij in onze brede Amerikaanse wagens (waarvan inderdaad, meneer, negentig procent op krediet werd gekocht) naar onze eigen kust. [...] Wij klagen niet meer dan nodig is. Omstandigheden zijn meestal, als u ons bezig hoort, het werk van anderen, van de Voorzienigheid, de regering, de vreemdelingen. Wij, wij doen ons best, maar de omstandigheden, nietwaar... (Claus 2018, 207)

Hier doemt voor het eerst in vol ornaat een bekrompen gemeenschap op die zich heeft overgegeven aan plat materialisme, goedkoop vertier en ondoordacht malcontentement. Dat de brede wagens in het citaat weer uit Amerika komen, is niet toevallig. Claus wijst er in *De verwondering* meermaals op dat Vlaanderen zijn eigen folklore aan het aanlengen is met trans-Atlantische pop- en consumptiecultuur. Reclameslogans teisteren de stad ('Be sociable have a Pepsi', Claus 2018, 22), de jukebox heeft zijn intrede gemaakt in het dorpscafé, het Vlaamse platteland wordt zonder omzien verkaveld om plaats te bieden aan reclamepanelen, autokerkhoven en protserige villa's die namen als Bonanza dragen (Claus 2018, 74 en 84).

Veramerikanisering mag het uiterlijk van de naoorlogse samenleving een andere glans geven, onderhuids etteren oude attitudes verder. Principes acht het Vlaamse volk per definitie onderhandelbaar en verantwoordelijkheden wentelt het af op zondebokken, het liefst van al de 'vreemdelingen' – hierin verschilt het maar weinig van het clubje neonazi's en edelfascisten dat in deze roman in het kasteel Almout samenkomt om de oostfrontstrijder Crabbe te herdenken. In de jaren dertig en veertig hadden vooral de joden deze rol van zondebok vervuld. In *De verwondering* zijn van dit antisemitisme zoals gezegd nog echo's op te vangen en de roman suggereert dat het racisme van de nazi-ideologie in het naoorlogse België verder broeit. Het werk dat Claus na *De verwondering* zou creëren documenteert echter hoe de rol van zondebok in de jaren zestig verschuift naar nieuwe immigranten.

Sint Niklaas en Loemoemba

Een miniatuurtje van de moreel failliete gemeenschap die in *De verwondering* nog met brede penseelstreken wordt neergezet, vormt de familie Heylen, het bonte gezelschap dat *Omtrent Deedee* (1963) bevolkt. In deze roman, die Hugo Claus nauwelijks een half jaar na *De verwondering* op het publiek losliet, komen de Heylens naar jaarlijkse traditie samen om hun overleden moeder te herdenken met een misviering en een etentje. Naarmate het familiefeest uit de hand loopt, slaan ze minder en minder acht op het door hen in nuchtere toestand zo gekoesterde adagium *to keep up appearances*. De familie blijkt disfunctioneel en bezondigt zich aan zowat alles wat ze hoort te misprijzen volgens de door haar met de lippen beleden katholieke moraal.

Andermaal valt op dat deze Vlamingen in de ban geraakt zijn van de nieuwe wetten van de westerse consumptiemaatschappij – Antoine en Lotte zijn verslaafd aan de televisie (Claus 1963, 13 en 26) en Deedee en Nathalie nemen enthousiast deel aan het opkomende massatoerisme (Claus 1963, 12). Intussen is deze mini-gemeenschap al lang niet meer in staat om enige geborgenheid te bieden. Pijnlijk symbolisch en tegelijk hilarisch komt dit tot uiting als Antoine tijdens een ongemakkelijke stilte 'De Vlaamse Leeuw' aanheft. De aanwezigen zingen wel even mee, maar 'omdat niemand

de tekst kent', 'dooft het lied voor het einde' (Claus 1963, 100). Lege rituelen zijn zo het enige wat rest van een Vlaamse *sense of belonging*.

Een van de meest geprononceerde eigenschappen van de Heylens is hun onvermogen om met de 'ander' om te gaan. Zo wordt om te beginnen de homoseksuele geaardheid van de jonge Claude uitgelegd als een 'kwaal' (Claus 1963, 26), waarvan men hoopt dat psychiaters ze kunnen genezen, een zienswijze die ook tien jaar na de publicatie van de Kinsey Reports nog verre van ongebruikelijk was. 'Kwaal' fungeert voor sommige familieleden zelfs nog als een eufemisme. Tante Lotte gedraagt zich ronduit homofoob en 'walgt' van Claude (Claus 1963, 112).

Eveneens van een 'andere soort' is Giaco (Giacomo) Romagna, de Italiaanse echtgenoot van Jeanne Heylen die door de familie nooit is aanvaard. Eerst hebben Jeannes broers getracht deze indringer te vervangen door een Vlaamse schoolmeester (vgl. Claus 1963, 59). Toen dit mislukte, bleef hij de 'vreemdeling' die de 'stam' bedreigt (Claus 1963, 141-142). Op de familiebijeenkomst geldt Giaco als een 'vreemde Italiaanse eend' (Claus 1963, 62), 'van een ander ras' (Claus 1963, 63) en wordt hij uiteindelijk als 'Signor Spaghetti' (Claus 1963, 78) weggepest (vgl. De Potter 2017, 105).

In tegenstelling tot de leden van de Heylenclan is Giaco nooit focalisator en krijgt hij weinig spreektijd. Slechts in een korte dialoog met Claude vindt hij de ruimte om zijn hart te luchten. Over zijn buitenstaanderspositie zegt de kennelijk al evenmin van racistische neigingen gevrijwaarde Italiaan dan: 'Heb ik een huidziekte misschien? Ben ik een neger misschien?' (Claus 1963, 135). Dat hij juist in gesprek met Claude enige ruimte krijgt, is betekenisvol. Beide door de Vlaamse gemeenschap verstoten figuren – de vreemdeling en de homoseksueel – groeien in *Omtrent Deedee* naar elkaar toe. Op zeker ogenblik krijgt die toenadering een mystiek karakter en beseft Claude: 'Ik word Giacomo, mijn ziel!' (Claus 1963, 154).

De bejegening van Giaco door de Heylens is symptomatisch voor een woekerende vreemdelingenhaat. Die blijkt uit de aangebrande grappen die met het verstrijken van het feest almaar gretiger worden getapt. 'Wie kent er het verschil tussen Sint Niklaas en Loemoemba?' vraagt een flink aangeschoten Antoine om de sfeer erin te houden. Lotte, zijn vrouw, probeert hem nog in te tomen, maar Jeanne dringt aan. Antoine: 'Er is geen verschil. Zij hebben alletwee, alletwee, wel?...' (Claus 1963, 109). De *pointe* doet de familie uitbarsten in 'gebrul, gekir, gemonkel': 'de dames omhelzen zich, de heren slaan tegen hun dijen [...]'.

Terwijl de Heylens zich een breuk lachen om zwarte pieten, nodigt de tekst de lezer uit om kritisch te blijven. Tijdens Antoines grap zendt Claudes transistorradio namelijk beursberichten of waterstanden uit. Albert, de focalisator in dit hoofdstuk, kan de precieze betekenis niet achterhalen. Eén ding weet hij echter zeker: 'het zijn de

nummers niet van de Koloniale Loterij'. Door dit detail uit de achtergrond raakt Antoines grap over de eerste democratisch verkozen premier van Congo verknoopt met het Belgische koloniale project.[19] Voor de lezer van het in 1963 verschenen *Omtrent Deedee* heeft de scène iets wrangs. Die lezer weet immers dat Lumumba op 17 januari 1961, een half jaar na de 'Dipenda', in dubieuze omstandigheden om het leven zou komen.[20]

'Hier is de gemeenschap in het gedrang'

Kort voor de verschijning van *Omtrent Deedee* had Claus ook in 'Het teken van de hamster' al een vernietigend beeld geschetst van het Vlaamse volk. Dit lange gedicht verscheen voor het eerst in de vijfde aflevering van *Randstad*, een tijdschrift dat De Bezige Bij als een paperback op de markt bracht en waarvan de redactie bestond uit Ivo Michiels, Simon Vinkenoog, Harry Mulisch en Claus zelf. In bijna duizend versregels brengt een lyrisch ik verslag uit van een reis door Vlaanderen 'van Gent naar Brugge en weerom' (Claes 2018, 17).[21] Introspectie wisselt af met citatenkunst en allegorische passages alsook, van belang voor dit stuk, observaties over Vlaanderen en zijn bewoners.

Net als in *De verwondering* en *Omtrent Deedee* hangt 'Het teken van de hamster' een beeld op van een gedwee, bijgelovig, in zichzelf gekeerd en door en door conformistisch volk. De dichter zet het neer als 'dulders' die verslaafd zijn aan de 'beeldbuis' (Claes 2018, 56). Als er niks op tv is, houden deze 'nuttige verbruikers' zich onledig met duiven, koers of cafébezoek. Het verstand wordt zelden aangesproken. Mentaal schijnt de Vlaming vast te zitten in het verleden, maar intussen tast verkavelingswoede en consumptiedrift het landschap onherroepelijk aan, een thema dat Claus hier dus, na *De verwondering*, herneemt:

> Ren tot aan de buitenwijken. Heuvels van steen en
> zout met in hun helling de vele [lijken]
> van auto's, ijskasten, radio's, oliemeters en condomen
> in de tere, verschroeide korst der aarde (Claes 2018, 38)

Af en toe krijgen in 'Het teken van de hamster' ook 'gewone' Vlamingen spreektijd. In zulke gevallen valt allereerst op dat ze zich van een kreupele tussentaal bedienen. Illustratief is de vader die op de radio een brief voorleest aan zijn uithuizige schipperszoon (vgl. Absillis 2013, 177; Claes 2018, 47). Een schietgebed van een 'agent in burger' op het einde van het gedicht verraadt dat de Vlaming nog ergere mankementen vertoont dan verbale onbeholpenheid: 'O, dank u, lieve God, / dat ik neger noch flikker ben, / dat ik het onkruid uit Uw land mag wieden' (Claes 2018, 54). Dat deze homofobe en racistische agent zowel God als Staat als zijn opdrachtgever beschouwt

– en optreedt als agent *in burger* – suggereert dat zijn kwalijke denkbeelden maatschappelijk breed gedeeld worden.

In het oeuvre van Claus luidde ‘Het teken van de hamster’ samen met de romans *De verwondering* en *Omtrent Deedee* een wending in naar een explicieter engagement (Beeks 2013a en 2013b; vgl. Buelens 2005). In een interview met de Nieuw Linkse agitator en Vlaamse provo Herman J. Claeys enkele jaren later zou de auteur erop wijzen dat hij met deze teksten ‘de mensen’ voor het eerst had willen ‘veranderen’ (Claeys 1966, 142). ‘[I]k onderstreep bepaalde situaties zodanig dat een goed lezer zich moet afvragen: er is hier iets fout gebeurd, hier is de gemeenschap in het gedrang; hier gebeuren er dingen die niet mogen, niet kunnen’ (Claeys 1966, 142). In hetzelfde gesprek liet de auteur verstaan dat hij zijn boodschap voortaan ‘nog veel duidelijker’ wilde brengen. Dit streven had indirect tot gevolg dat er in de jaren zestig géén romans meer zouden verschijnen – kennelijk had de auteur het moeilijk om de geambieerde duidelijkheid te verzoenen met juist dit genre. In een gesprek met Fernand Auwera, waarvan de neerslag verscheen in het eerder genoemde *Schrijven of schieten?*, bracht Claus het stokken van zijn prozaproductie in verband met zijn ‘onzekerheid tegenover de graad van engagement’ die hij ‘harmonisch in de structuur van [zijn] werk’ kon opnemen (Auwera 1969, 90). De focus van het scheppend werk kwam in de tweede helft van de jaren zestig te liggen op poëzie, scenario’s en toneel (Beeks 2013b, 224-225).

Hieronder beperk ik me tot de teksten die voor de invalshoek van deze bijdrage het relevantst zijn, namelijk de toneelstukken *Het goudland*, *Tand om tand* en de gedichtencyclus ‘Suite flamande’. Dit betekent niet dat er over andere teksten niets meer te vertellen zou zijn. In het Vlaamse arbeidersgezin dat Claus in *Vrijdag* ten tonele voert, steekt bijvoorbeeld raciale vooringenomenheid de kop op.[22] Het racisme in *Vrijdag* oogt evenwel anekdotischer dan in de teksten die hieronder worden besproken.

Een antropologische benadering van de Vlaming

In de poëzie realiseerde Claus in 1968 met ‘Suite flamande’ een onmiddellijke verstaanbaarheid die hij nooit eerder had betracht en later nooit meer zou (willen) evenaren. Deze cyclus van veertien gedichten is opgezet als een antropologische reportage. Het onderwerp is echter geen wilde stam in het duistere hart van Afrika maar het Vlaamse volk zelf. Naar eigen zeggen wilde Claus met zijn excursie door Vlaanderen een door visumperikelen gefnuikte trip naar Congo vervangen:[23] ‘Vermits mijn reis naar Kongo onmogelijk gemaakt is vatte ik het plan op Noord-West-Vlaanderen te bezoeken met precies dezelfde ingesteldheid waarmee ik naar Kongo zou zijn getrokken [...] Ik wil gewoon noteren wat ik zie’ (Schuyesmans 1968, 6; vgl. Beeks 2013a, 148).

Door aan een van de gedichten de titel ‘Antropologisch’ te geven thematiseert Claus zijn rol als ‘objectieve onderzoeker’. In dat gedicht keert hij de gebruikelijke, door eurocentrisme en imperialisme gedicteerde machtsverhoudingen helemaal om. Niet de Congolezen (‘negers’) maar de Vlamingen lijden hier aan primitieve waanbeelden: ‘Dit volk zal ’s zondags de paus / of de negers een aalmoes geven, / of bij wierook het beeld vereren / van de pastoor van Ars[24] die stonk naar de armen [...]’ (Claus 1970a, 12). Het ligt voor de hand dat Claus in dit gedicht, noch elders in deze suite daadwerkelijk de ambitie had om een neutraal onderzoek uit te voeren.[25] Hij hanteert dit antropologische perspectief om aan satire te doen.

Bij de reportage in *Avenue* hoorden foto’s van de Nederlandse fotograaf Ed van der Elsken die Claus op zijn reis door Vlaanderen had vergezeld. Het voor het Vlaamse volk weinig flatterende eindresultaat verscheen in oktober 1968 in *Avenue* in een themanummer rond België. Dat Claus zijn poëzie in een populair modeblad liet afdrukken lijkt wel de institutionele consequentie van de wending die zich intussen in poëticaal opzicht had voltrokken.

In ‘Suite flamande’ treden tal van karikaturale typetjes op. De Vlaamse middenstander kan in een eigen lied (‘Het lied van de kleine eigenaar’) in een soort tussentaal lucht geven aan zijn rancune en kleinburgerlijke hebberigheid:

> Wij trekken ons niets an
> Wij trekken onze plan.
> Hoe wij ons in ’t leven weren
> door ’t een en ’t ander t’arrangeren,
> dat gaat niemand nie an (Claus 1970a, 16).

De verlangens van deze kleine eigenaar beperken zich tot een minimum aan materieel comfort en gemakkelijk vermaak: het bezit van een eigen woning, het vooruitzicht van een pensioen, een ‘Teevee’ – de door Claus in deze periode vrij consequent gehanteerde spelling alludeert op kuddegedrag – en ‘elk jaar drie weken an de zee’ (vgl. Absillis e.a. 2013).

Gortig racisme tekent Claus in ‘Suite flamande’ dan weer op uit de mond van een Vlaamse ‘nachtclubportier’. Zijn lied gaat als volgt:

> Zuiders zijn is vreemd,
> dat heet bij ons ontheemd.
>
> Zuiders zijn danseressen
> met besbruine buiken.
>
> Zuiders zijn bedelaressen
> die naar knoflook ruiken.

Zuiders is een manicure
en hard zingen op straat.

Zuiders is één kamer huren
waar dan twaalf man in slaapt.

Zuiders is het vreemd
krapuul dat onze stad inneemt

Zuiders is gesjacher en verraad.
In '40-'45 hadden ze minder praat (Claus 1970a, 9).

'Het lied van de nachtclubportier' persifleert de Vlaamse wrevel over de verkleuring van de samenleving. Die wrevel drijft op ervaringen die in 1967 in de eerder aangehaalde *Humo*-reportage over racisme aan bod kwamen zoals straatlawaai en huisjesmelkerij. Het gedicht maakt duidelijk dat de opvattingen van de nachtclubportier niet onschuldig zijn. Met name de niet overdreven subtiele slotverzen suggereren dat het discours van de nachtclubportier wortelt in een fascistisch en nationaalsocialistisch verleden. De foto van Ed van der Elsken die naast de hartenkreet van deze Vlaamse *white supremacist* werd afgedrukt, toonde een raam met het slordig geschilderde opschrift 'Nord-Africains pas admis'; het was een gebruik dat in die jaren geregeld onder vuur lag, maar waar op dat ogenblik juridisch weinig tegenin te brengen was (cf. supra).

De demografische veranderingen die Vlaanderen in deze periode doormaakte, blijven in 'Suite flamande' buiten beeld. De zuiderse figuren waar de zingende buitenwipper (uitsmijter) zich zo aan stoort zijn dan ook nergens te bespeuren. Zij vallen buiten het blikveld van de dichter-antropoloog. De verzen en de foto's zoomen wel in op allerlei Vlaamse folklore (oude boeren, het standbeeld van Rodenbach, de IJzertoren) en de intussen haast klassieke bewijzen van de kleinburgerlijke wansmaak (tuinkabouters, lintbebouwing). Als artistiek concept is 'Suite flamande' zo enigszins verwant met *Good Old Boys* (1974), een conceptalbum waarin de Amerikaanse zanger Randy Newman de 'rednecks' uit de *Deep South* te kijk zette door ze zelf aan het woord te laten en ze hun bekrompen, door en door racistische opvattingen te laten spuien (Kastin 2014).

De rechtse en katholieke pers reageerde gepikeerd op Claus' antropologische onderneming in *Avenue* en zette de schrijver weg als nestbevuiler (vgl. Absillis e.a. 2013, 359-360). Verrassender was de reactie van Julien Weverbergh, die *De verwondering*, *Omtrent Deedee* en 'Het teken van de hamster' een vijftal jaar eerder in zijn polemische eenmanstijdschrift *Bok* onvoorwaardelijk had bewonderd als artistieke prestaties van formaat én als geslaagde maatschappijkritiek. In het tegenculturele jongerenblad *Totems* deed hij 'Suite flamande' af als 'smakeloos, niet to the point, niet oorspron-

kelijk, vervelend en flauw' (Wildemeersch 2013, 81). Claus nam zijn in *Avenue* verschenen cyclus in 1970 op in *Van horen zeggen*, een bundel 'publieke gedichten'.

Claus versus de 'racistische tendenzen' van Conscience

Hugo Claus heeft nooit vaker het woord racisme in de mond genomen dan in de interviews die hij weggaf naar aanleiding van *Het goudland*, zijn toneeladaptatie van Hendrik Consciences gelijknamige roman uit 1862. Het El Dorado uit de titel verwijst naar het California van 1848 waar goud werd aangetroffen en vervolgens een goldrush uitbrak. Conscience beschrijft in zijn roman de avonturen van de Antwerpse klerken Victor Roozeman en Jan Creps, en de plattelandsjongen Donatus Kwik, die trouw en dapper is maar als gepatenteerde hansworst vooral voor de humoristische noot zorgt. Allen hopen snel rijk te worden zodat ze de vrouw van hun dromen kunnen trouwen. Ze beproeven daarom hun geluk als goudzoeker in het achterland van San Francisco. Hun reis naar en door California is echter vol beproevingen en uiteindelijk keren ze berooid naar huis terug. De les, die Conscience naar goede gewoonte op het einde opdient, is dat het klokje nergens zo tikt als thuis en dat rijkdom slechts te veroveren is door hard en braaf te werken.

In 1966 toverde Hugo Claus deze negentiende-eeuwse avonturenroman op vraag van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen om in een burlesk musicalspektakel. *Het goudland* ging op 23 december 1966 in première in een regie van Walter Tillemans. Toeschouwers kregen bij wijze van programmabrochure een 45-toerenplaatje met een opname van de op het toneel gebrachte liederen.

Het volledige scenario van *Het goudland* verscheen in januari 1967 in boekvorm bij De Bezige Bij. Op het achterplat staat de intussen iconische foto waarop de 37-jarige Claus het Antwerpse standbeeld van Hendrik Conscience omhelst. Claus werd in deze periode veelvuldig gevraagd naar zijn mening over het oeuvre van de man die, naar de onverwoestbare boutade wil, zijn volk had leren lezen. De innigheid van op de foto's bleek al gauw dubbelzinnig. Zo legde Claus begin december 1966 op de Belgische radio uit dat *Het goudland* voor hem 'een revelatie in heel curieuze zin' was:

> Ik werd geconfronteerd met dat boek en ontdekte dat wat daarin stond van een mentaliteit getuigde, die althans ik eigenlijk niet elke dag meer tegenkom, nml. je zou het bijna fascistisch kunnen noemen, indien het ook niet zo gemakkelijk was. Tegenwoordig schermt men met fascisme van zodra iemand, laat ons zeggen, anti-semiet is, of houdt van kracht of zo, dan is het onmiddellijk een fascist. Dat is dus zeker niet bij Conscience. Maar hij is dus zeker een racist, zonder dat hij het weet, Indianen, Mexicanen, dat zijn allemaal beesten, en die worden dan tegenover de prachtige Arische, mooie, blonde, sterke Vlamingen gezet op een

> manier die heel ridicuul is en die ik natuurlijk wel een beetje uitgespeeld heb.[26]

De nuance die hij eerst nog had ingebouwd – Conscience als *onbewuste* racist –, liet Claus achterwege in een nieuw interview enkele dagen nadat zijn toneelstuk in première was gegaan. De roman van Conscience heette nu volgepakt te zijn met 'nationalistische trots en racistische tendenzen' en de vermeende onhebbelijkheden van de auteur golden bovendien als symptomatisch voor het Vlaamse volk in zijn geheel:

> Alles wat de brave Vlamingen in Amerika aan anders geaarde of gekleurde lieden tegenkomen wordt [door Conscience, k.a.] afgeschilderd als bestiaal, onmenselijk en achter het gebeuren is Vlaanderen steeds geprojecteerd als het deugdzame land vol gerechtigheid. In het huidige Vlaanderen zijn al deze elementen nog aanwezig: het zoeken naar veiligheid in nationalisme, rechts-conservatisme, discriminatie. Dat neem ik in mijn bewerking op de hak.[27]

Een van de belangrijkste ingrepen waarmee Claus zijn satirische effect wist te bereiken, was de keuze om Conscience als personage op te voeren (vgl. Beyen 2013, 317; Vandenbussche e.a. 2014). De man die zijn volk leerde lezen zit de hele tijd toe te kijken en komt als een sleetse verteller geregeld tussen om de boodschap van zijn verhaal te onderstrepen en over de zedelijkheid te waken. (Als een van de personages in de verleiding komt om een prostituee te bezoeken, maakt Conscience zich kwaad op deze 'slechterik' en roept hij dat ontucht niet in zijn boeken voorkomt.)

Liselotte Vandenbussche en Stefaan Evenepoel noteerden in 2015 dat Claus in *Het goudland* 'het portret van Conscience als moraliserende, katholieke, licht xenofobe en preutse Vlaming aan[dikt]' (Vandenbussche e.a. 2014). Dat is bij nader inzien tamelijk zuinig uitgedrukt. Wie de tekst van Conscience vergelijkt met de toneelbewerking kan moeilijk anders concluderen dan dat Claus de xenofobie in grote dosissen heeft toegevoegd. Enkele voorbeelden kunnen dit illustreren.

In de roman van Conscience wordt het schip dat de Vlamingen naar California brengt stiekem door een op winst beluste kapitein volgeladen met arme Noord-Franse arbeiders. Claus moderniseert deze verstekelingen door er Spanjaarden, Turken en Algerijnen van te maken. De weinig verdraagzame reactie op hun aanwezigheid aan boord – het hoofdpersonage Victor Roozeman heeft het over 'uitheems gespuis' (20) en 'buitenlands uitschot' (25) – komt helemaal voor rekening van Claus.

Wanneer de door goudkoorts bevangen Vlaamse helden na een reis vol ontbering aan land kunnen in de Nieuwe Wereld is de eerste reactie van Victor in de bewerking van Claus: 'Er zijn er van alle kleuren. En de blanken zouden toch beter moeten weten,

kijk, daar drinkt er een samen met een gele!' (Claus 1966, 42). In de roman van Conscience is het *niet* de verschijning van de 'ander' die de Vlaamse gelukzoekers bij hun aankomst in California treft, maar precies de verwilderde aanblik van de Europeanen die voor de lokroep van het goud zijn gezwicht. Dat ze er zo haveloos bijlopen fungeert als een voorteken: nog voordat het echte avontuur moet beginnen wordt al duidelijk dat de dagelijkse realiteit van de goldrush minder rooskleurig is dan de Vlamingen hadden gehoopt. Bij Conscience lezen we:

> Onderwyl zagen de beide vrienden, en bovenal Donatus Kwik, zich de oogen uit het hoofd naer de zonderlinge menschen, die hen in groepen voorbygingen of in hunne nabyheid bleven staen. Het waren de Mexicanen met hunne bonte kleederen niet, die hunne aendacht het meest aentrokken, noch de Chinezen met hunne lange rokken, noch de Mulaten [sic] met hunne breede, kastaniekleurige aengezichten, noch zelfs de half wilde inboorlingen van Californië. Wat hen verbaesde en hun onuitlegbaer scheen, was het voorkomen der Europeanen, die even als zy waarschynlyk hun vaderland verlaten hadden om hier hunnen gouddorst te komen lesschen. Meest allen waren vuil en opmerkelyk slordig, met verwarden baerd en ongekamde haren, met geborsten schoenen aen de voeten en gescheurde lompen om de leden. (Conscience 1862a, 86-87)

Zoals uit bovenstaand citaat en ook elders uit Consciences roman blijkt, vertoont *Het goudland* sporen van negentiende-eeuws eurocentrisme en wit superioriteitsdenken. Uiteraard, is men geneigd daaraan toe te voegen.[28] Om de spanning op te voeren zette Conscience sterk in op een barbaars en agressief beeld van de oorspronkelijke bewoners van Amerika.[29] Maar de bedenking dat witte Europeanen niet met kleurlingen zouden mogen omgaan, zal je niet aantreffen in Claus' brontekst.

Om het racisme van de Vlaamse personages aan te dikken verzint Claus nog een 'kleine negerjongen' die werkt als kruier in een Amerikaans hotel. Zijn roepnaam is Johnnie-boy (49-50), maar de Vlamingen hebben het al gauw schaamteloos over een 'apejong', een 'lelijk mormel', een 'zwarte snotneus' en een 'nikker'. In de roman van Hendrik Conscience komen geen zwarte personages voor.[30]

In het oorspronkelijke einde van de roman krijgen Roozeman en Creps bij hun terugkeer in Antwerpen het aanbod om een winkel in koloniale waren te openen. In zijn bewerking voegt Claus er een verwijzing naar rubber- en diamantontginning aan toe. Deze allusie op het Belgische kolonialisme is een anachronisme: toen Conscience zijn roman schreef was Leopold I nog aan de macht. De schrijver stierf in 1883, twee jaar voordat Leopold II op de conferentie van Berlijn Congo als zijn privébezit kon verwerven.

Het is nogal zinloos om Hugo Claus een gebrek aan historische nuance te verwijten

of een respectloze omgang met bronnen. Zijn satire moest provoceren en was erop gericht gevestigde waarden van hun voetstuk te halen. Conscience gold toen voor Claus nog als zo'n gevestigde waarde en de 'deugden' die hij vertegenwoordigde, projecteerde hij bewust op de Vlaamse cultuur in het algemeen.[31] In die Vlaamse cultuur bleef Claus 'racistische tendensen' ontwaren en om deze zichtbaar te maken heeft hij niet alleen bestaande elementen uit de oorspronkelijke tekst uitvergroot, maar de hele tekst gemanipuleerd tot Conscience aan de toeschouwer inderdaad verschijnt als een expliciete racist en een *white supremacist*. Op de canonieke status en de reputatie van Conscience heeft Claus met zijn toneelbewerking en de flankerende uitspraken in interviews een grote impact gehad (Absillis e.a. 2013).

De schaamte voor het Vlaamse gezicht

Drie jaar na *Het goudland* regisseerde Walter Tillemans opnieuw een stuk van Claus: *Tand om tand*. Niet voor de KNS ditmaal, waar de opvoering van het stuk na een conflict met directeur Bert Van Kerkhoven in 1969 was geschrapt, maar voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel, waar het op 4 maart 1970 zijn première beleefde.[32] *Tand om tand* is erg losjes gebaseerd op Charles De Costers Uilenspiegel-roman uit 1867 die Claus in 1965 een eerste keer en toen nog een stuk volgzamer voor het toneel had bewerkt als *De legende en de heldhaftige, vrolijke en roemrijke avonturen van Uilenspiegel en van Lamme Goedzak in Vlaanderen en elders*. Claus' tweede versie speelt zich niet langer af in de zestiende eeuw tegen de achtergrond van de Tachtigjarige Oorlog, maar in een nabije toekomst waarin Vlaanderen zich heeft losgescheurd van de 'bastaardstaat' België. Deze Federale Republiek Vlaanderen gaat zich te buiten aan zelfverheerlijking en mixt folkloristische beelden van een idyllisch-ruraal en middeleeuws verleden met een blind geloof in industrialisering en een hoogtechnologisch militair apparaat; er heerst een consumptiedrift die door de alomtegenwoordige massamedia voortdurend wordt aangezwengeld.

Geweld, terreur en propaganda zijn in de Vlaamse technocratie dagelijkse kost en racisme is er volledig genormaliseerd. Zo stuurt Vlaanderen een 'Vredesbrigade' naar Zuid-Afrika om er tegen 'neger-communisten' te vechten (Claus 1970b, 61). Om de leer zuiver op de graat te houden worden ook symbolen onder handen genomen. Zelfs de oude Vlaamse leeuw – volgens het regime 'een vreemde inplanting op onze bodem, een onnatuurlijk embleem' (Claus 1970b, 68) – moet wijken voor het inheemse trekpaard: 'Ons volk eist een nieuw embleem voor zijn eigenheid en wat is méér van ons dan de hengst, het vurige Brabantse paard dat met zijn felle hoeven de gengsters [sic] uit onze toekomst slaat' (Claus 1970b, 68). Het mag duidelijk zijn dat Claus met het grotesk-dystopische *Tand om tand* opnieuw satirische bedoelingen had (vgl. Beyen 2013, 314-315). En wie het toch nog niet helemaal begrepen had kon naderhand terecht in de *Haagse Post* waar literatuurcriticus Freddy De Vree uitlegde

dat Claus was geïnspireerd door 'de bekrompenheid, de dolle haat, de imbeciliteit van een groot deel van de Vlaamse bevolking' (De Vree 1970).

Tegen het dictatoriale regime en het gedweeë volk dat alles maar laat gebeuren zolang zijn materiële comfort niet in het gedrang is, komt Jan Van der Molen in opstand. Het hoofdpersonage is een moderne incarnatie van Uilenspiegel die zich *in sync* met de toenmalige tegencultuur opwerpt als protestzanger en het verburgerlijkte en veramerikaniseerde Vlaamse klootjesvolk in het vizier neemt. 'Slaapzakken, vreetballen, werkpaarden, aandeelhouders!', daaruit bestaat het volgens hem (Claus 1970b, 118). Elders distantieert deze provo-Tijl zich niet minder kordaat van de door het systeem ingekapselde massa: 'De Vlaamse mens, die welgevoede, gesalarieerde met zijn autootje, zijn buitenverblijfje, zijn Tee-Vee en voetbal, optochten hier en daar één die voor Vlaanderen en Kristus ontploft in Zuid-Afrika of in Azië, vendelzwaaiers, volksdans, wat heb ik daarmee te maken?' (Claus 1970b, 49).

Uiteindelijk verzeilt Van der Molen in het verzet en zal hij een aanslag plegen op Leo Windericks, de 'Voogd van Vlaanderen'. Om bij het staatshoofd te raken vermomt de rebel zich als een zekere Dokter Doulos, volgens de regieaanwijzing 'een uiterst elegante neger [...] in een smetteloos witte boernoes' (Claus 1970b, 127). Doulos (Oudgrieks voor 'slaaf') belooft de Voogd met zijn 'tellurische krachten' te kunnen wat de klassieke geneeskunde niet vermag. Maar Doulos is dus Van der Molen *in disguise* en wil de zieke niet genezen maar liquideren. Over zijn vermomming zijn de regieaanwijzingen schaars, maar Claus stond een 'zwart plastiekvel' voor ogen dat Doulos/Van der Molen van zijn gezicht zou trekken zodra de Voogd vermoord was (Claus 1970b, 131).

Na de succesvolle aanslag wordt Van der Molen gearresteerd en door een volkstribunaal ter dood veroordeeld. In feite is het hele toneelstuk opgehangen aan dit live door de media uitgestraalde schijnproces tegen de volksvijandige zanger. (Wat er aan zijn arrestatie is voorafgegaan wordt op de scène als flashbacks gepresenteerd.) Voorafgaand aan zijn executie staat Van der Molen kort de pers te woord. Op de vraag waarom hij zich 'als neger' had vermomd om de voogd te liquideren, antwoordt hij: 'Omdat ik me schaamde voor mijn Vlaams gezicht'. De aanwezige journalisten vinden deze verklaring 'schandelijk': 'Het Vlaamse gezicht is dat van Van Eyck en Permeke!' (Claus 1970b, 137). De maskerade van deze nieuwe Tijl is een provocatie, maar ook een symbolisch gebaar. Door zich te vereenzelvigen met de zo door Vlaanderen misprezen etnische 'ander', wil hij zijn eigen vervreemding uitdragen.

Opmerkelijk genoeg staat Tijls identificatie met de zwarte nogal op zichzelf. *Tand om tand* verraadt nergens een meer uitgewerkte belangstelling voor de gediscrimineerde 'ander'. Het is denkbaar dat Claus op deze manier, zij het dan in bedekte termen, kritiek leverde op de provo's en de protesterende studenten die zich in de buitenliteraire werkelijkheid ook maar wat graag met zwarten identificeerden om de rebel te kunnen

spelen (vgl. Von der Dunk 2000, 377).[33] Hoe dan ook maakt Claus' Tijl door zijn geste het racisme in Vlaanderen zichtbaar en zijn optreden als Doulos lijkt tot postkoloniale reflectie te willen uitnodigen. Het gevoel van schaamte zou wellicht niet toevallig centraal komen te staan in een roman die Claus in 1972 zou publiceren, de eerste in negen jaar, en die de lezer eveneens tot postkoloniale inzichten zou trachten te brengen: *Schaamte* (Van Thienen 2017).

Besluit: Hugo Claus en het racisme van de eendimensionale Vlaming

Hugo Claus zette in de jaren zestig de aanval in op het kleinburgerlijke leven zoals dat toen in Vlaanderen volgens hem werd geleefd. In zijn werk verschijnt de 'gewone' Vlaming – de (klein)burger, de middenstander, maar ook de arbeider die precies in dit 'gouden' tijdperk in groten getale door de middenklasse werd geabsorbeerd – als een lokale variant op Herbert Marcuses 'eendimensionale mens'. Hij is verknocht aan de tv, gehersenspoeld door de moderne reclame, de slaaf van materialistische behoeftes en intussen seksueel gefrustreerd omdat hij zich niet durft te bevrijden van een door kerk en staat gedicteerde moraal. Badend in de wansmaak van getrivialiseerde folklore blijft hij verstoken van eigen visie, smaak en handelingsvermogen. Spreken kan deze Vlaming dan weer wel, maar slechts in een onbeholpen (tussen)taal vol clichés en gemeenplaatsen. Niet zelden verraden deze gemeenplaatsen kortzichtigheid in het algemeen en racistische vooringenomenheid in het bijzonder. Sterker, een onvermogen om de 'ander' tegemoet te treden groeit in Claus' werk uit tot een structureel gebrek van het Vlaamse volk, dat om zijn onbehagen te kanaliseren net als in de jaren dertig en veertig in etnische minderheden een gemakkelijke zondebok blijft vinden.

Ondanks alle specifiek Vlaamse ingrediënten staat Claus' analyse daarmee niet zo ver af van het generieke beeld dat de tegencultuur in andere Europese landen en vooral in de Verenigde Staten ophing van de technocratische bourgeoismaatschappij waartegen ze rebelleerde. Een gedetailleerde lectuur van wat Claus in de jaren zestig schreef, nuanceert hoe dan ook de opvatting dat in Vlaanderen in de jaren zestig geen literaire pogingen werden ondernomen om koloniale en racistische denkbeelden te bekritiseren. Die pogingen openbaren zich bij Claus echter niet in uitgewerkte confrontaties met de etnische 'ander' – zeker de niet-Europese 'ander' is vergeleken bij Claus' vroege werk juist opvallend afwezig – maar in de stereotypering van de Vlaming zélf als geborneerd en onverdraagzaam sujet. Het feit dat de Vlaming aan processen van stereotypering werd blootgesteld (en niet de etnische 'ander') is op zich echter een significante omkering van de gebruikelijke machtsverhoudingen. Dit proces, dat vandaag misschien een vorm van mentale dekolonisering zou mogen heten, drijft Claus op de spits in 'Suite flamande', een reportage over 'gewone Vlamingen'

als vormden ze een wilde stam die voor het eerst door een antropoloog werd beschreven. Met een breed arsenaal aan retorische en literaire technieken wilde Claus op zijn manier aanhaken bij de strijd tegen racisme zoals die in de jaren 1960 begrepen en gestreden werd.

Aangezien Claus een erg zichtbare en leidende rol in de culturele contestatie speelde (Beeks 2013a; De Vriese e.a. 2018, 246), kan voorzichtig worden besloten dat ook in Vlaanderen racisme in de jaren zestig oprukte naar een hogere 'plaats op de politiek-ideologische index'. Zijn werk en ook de interviews met de auteur wijzen erop dat de beschuldiging van racisme stilaan uitgroeide tot 'een effectief polemisch wapen' (vgl. Von der Dunk 2000, 406). Echt in zwang geraakte dit wapen echter pas na de landelijke doorbraak van het extreemrechtse Vlaams Blok in 1991, en wel op 24 november 1991, een dag die de geschiedenis inging als de eerste Zwarte Zondag. Het electorale succes van deze politieke partij, die zich van een virulente anti-immigratieretoriek bediende en waarvan de kopstukken zich, gespeend van enig voortschrijdend inzicht, opwierpen als de erfgenamen van de collaboratie, baarde ophef en bezorgdheid, zeker in kringen van schrijvers, kunstenaars en intellectuelen. Zwarte Zondag lag ook aan de basis van Charta 91, een onafhankelijke, pluralistische groep die met succes voor het *cordon sanitaire* ijverde en gedragen werd door spraakmakers als Paul Goossens, Jaap Kruithof, Eric Corijn, de jonge schrijver Tom Lanoye én Hugo Claus (Absillis 2015, 170-173; Blommaert e.a. 1994, 109). Niet veel later werd op 22 maart 1992 de eerste Hand in Hand-betoging gehouden, een mars voor verdraagzaamheid waarin tienduizenden meeliepen.

Het verzet tegen racisme werd in de culturele wereld thans breed gedeeld. Van de West-Vlaamse kleinkunstzanger Willem Vermandere, die de 'Bange Blankeman' hekelde tot het tieneridool Isabelle A die in een heel ander segment van de muziekmarkt een hit scoorde met 'Blank of zwart' en zich daarmee, net als Vermandere, de woede van de Vlaams Blok-aanhang op de hals haalde.[34] Alsof ze vertrouwd was met 'Het lied van de nachtclubportier' liet Isabelle A in de tweede strofe van 'Blank of zwart' een doorsnee racist aan het woord:

> Jij vreemde, blijf hier buiten
> Want wij willen geen zwart gespuis
> Nog meer van die verwijten
> Achtervolgen hem tot in huis

Kortom, het door Hugo Claus' in de jaren 1960 beleden antiracisme had zijn weg gevonden naar een breder publiek. Intussen was het begrip racisme echter zelf sterk aan betekenisverruiming onderhevig in academische kringen, voornamelijk in de Angelsaksische wereld (Barker 1981; Gilroy 1987), maar ook elders (in Nederland bijvoorbeeld Essed 1984). Onderzoekers uit diverse tradities (o.a. Critical Race

Theory, Postcolonialism, Cultural Studies, Subaltern Studies) begonnen erop te wijzen dat racisme veel meer behelsde dan de overduidelijke blijken van rassenhaat en discriminatie die in de publieke ruimte afkeer opriepen en in de meeste westerse landen inmiddels juridisch strafbaar waren gemaakt. Racisme werd steeds vaker geduid als een diep in westerse samenlevingen ingesleten ideologie die ook werkzaam is wanneer er niet of niet expliciet sprake is van raciale vooroordelen. Termen als 'nieuw racisme', 'institutioneel racisme' en 'structureel racisme' kwamen opzetten (Miles e.a. 2003, 61-71). In Vlaanderen sloot het geruchtmakende onderzoek van Jan Blommaert en Jef Verschueren bij deze nieuwe stromingen aan (1992 en 1994; wat later ook bv. Ceuppens 2003).

De nieuwe benadering van racisme bleef in de literaire wereld niet zonder gevolgen. Westerse teksten die tot dan toe juist vanwege hun antikoloniale en/of antiracistische teneur en boodschap waren geprezen, werden nu aan kritische revisie onderworpen. Te denken valt in dit verband aan Chinua Achebe's beroemde afrekening met Joseph Conrads *Heart of Darkness* of, in de Nederlandse literatuur, de postkoloniale lectuur van *Max Havelaar* (bv. Zook 2006).

Het lijdt weinig twijfel dat de in dit stuk gesignaleerde stereotypen uit Claus' vroege werk volgens die nieuwe benadering eveneens als problematisch gelden. Dat de als een progressieve en antiracistische persoonlijkheid bewonderde Hugo Claus postuum onzacht in aanvaring kwam met de vernieuwde antiracismebeweging, had echter niet te maken met dit vroege werk, maar wel met een heropvoering van zijn toneelstuk *Het leven en de werken van Leopold II*. Preciezer nog: een heropvoering van een door Raven Ruëll geregisseerde KVS-productie die in 2002 veel lof kreeg maar in 2018, toen ze ter ere van het tienjarige overlijden van Claus werd hernomen, een storm van protest oogstte. Op grond van de heropvoering in 2018 verweet moraalfilosofe Petra Van Brabandt de auteur van het oorspronkelijke stuk dat hij 'het koloniale, zelfs racistische wereldbeeld' had gereproduceerd in plaats van bekritiseerd (Van Brabandt 2018).[35]

Zoals gezegd wil ik in een andere bijdrage dieper ingaan op *Het leven en de werken van Leopold II*. Hier kan bij wijze van conclusie worden gesteld dat Claus ook in de teksten die in deze bijdrage centraal stonden, volop koloniale en racistische denkbeelden reproduceerde, maar dat het tegelijk erg moeilijk is om vol te houden dat die reproductie géén kritische oogmerken of effecten zou hebben gehad. Claus rekende af met de gecanoniseerde Vlaamse literatuur vanwege haar 'racistische tendenzen' en maakte van de abject racistische Vlaming een *stock character* dat in onze culturele verbeelding zeer hardnekkig is gebleken.[36] Mede daardoor is Claus in conservatieve en Vlaams-nationalistische milieus het imago van nestbevuiler blijven aankleven en kon hij tegelijkertijd zo geloofwaardig zijn als boegbeeld in de antiracismebeweging die eind jaren 1980 op het voorplan trad (vgl. Absillis e.a. 2013). Dat binnen de huidige

dekoloniseer- en antiracismebeweging stemmen opgaan om de artistieke inspanningen van Claus in retrospectief als racistisch te kwalificeren, geeft aan hoezeer de notie racisme de voorbije jaren is verbreed. De toekomst zal uitwijzen of en hoe die begripsverbreding verzoenbaar is met genuanceerd (literair)historisch onderzoek.

Literatuur

Absillis 2009
K. Absillis, *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)*. Antwerpen/Amsterdam: Meulenhoff/Manteau, 2009.

Absillis 2013
K. Absillis, ‘ ’t Gaat hier, lijk in alles, om een taalkwestie’. Hugo Claus en het verdriet van de puristen’, in: K. Absillis e.a. (red.), *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek*. Antwerpen, De Bezige Bij, 2013, 170-196.

Absillis 2015
K. Absillis, ‘De Vlaams-nationalist als discursieve constructie’, in: *Wetenschappelijke tijdingen*, 74, 4, 2015, 158-196.

Absillis e.a. 2015
K. Absillis & M. de Bont, ‘Who’s afraid of Conscience? Naar een andere kijk op het oeuvre waarmee een volk leerde lezen’, in: *Wetenschappelijke tijdingen*, 74, 1, 2015, 45-83.

Absillis e.a. 2013
K. Absillis & W. Lemmens, ‘Het verdriet is gans het volk. Over Hugo Claus en de Vlaamse beweging’, in: *Wetenschappelijke tijdingen*, 72, 4, 351-373.

Absillis e.a. 2016
K. Absillis & W. Lemmens, ‘“Moeten verstaanbaar blijven”. De genese van de registervariatie in Claus’ *De verwondering* (1962)’, in: *Spiegel der Letteren*, 58, 2, 2016, 215-248.

Barker 1981
M. Barker, *The New Racism.* Londen, Junction, 1981.

Beeks 2013a
S. Beeks, *Alsof het woord geen actie is. Hugo Claus en het engagement in de jaren zestig*. Antwerpen, Universiteit Antwerpen, 2013 [onuitgegeven proefschrift].

Beeks 2013b
S. Beeks, ‘“Het is indecent altijd maar aan de eeuwigheidswaarde te denken”. Het engagement van Hugo Claus in de jaren zestig’, in: K. Absillis e.a. (red.), *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek*. Antwerpen, De Bezige Bij, 2013, 222-243.

Beyen 2013
M. Beyen, ‘“Iets van 1302, dat bovenkomt”. Hugo Claus en de Belgische naties’, in: K. Absillis e.a. (red.), *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek*. Antwerpen, De Bezige Bij, 2013, 308-327.

Blommaert e.a. 1992
J. Blommaert & J. Verschueren, *Het Belgische migrantendebat*. Antwerpen, IPrA, 1992.

Blommaert e.a. 1994
J. Blommaert & J. Verschueren, *Antiracisme*. Antwerpen: Hadewijch, 1994.

Boyden e.a. 2012
M. Boyden & L. Vandenbussche, 'Translating the American West into English. The case of Hendrik Conscience's *Het Goudland*', in: *Western American Literature*, 47, 1, 2012, 22-44.

Van Brabant 2018
P. Van Brabant, 'Beste Michael De Cock, beste Raven Ruëll', in: *Rekto:Verso*, 16-03-2018, geraadpleegd 11-06-2019 op https://www.rektoverso.be/artikel/beste-michael-de-cock-beste-raven-rull-

Brulin 1964
T. Brulin, *De neger op de sofa*. Den Haag/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1964.

Buelens 2005
G. Buelens, 'Iets publieks. De poëzie van Hugo Claus in de jaren 60', in: *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2005, 159-185.

Buelens 2018
G. Buelens, *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo/Anthos, 2018.

Caestecker 2001
F. Caestecker, *Alien Policy in Belgium, 1840-1940. The Creation of Guest Workers, Refugees and Illegal Immigrants*. New York/Oxford, Berghahn, 2001.

Ceuppens 2003
B. Ceuppens, *Congo Made in Flanders. Koloniale Vlaamse visies op "blank" en "zwart" in Belgisch Congo*. Gent. Academia Press, 2003.

Chin 2017
R. Chin, *The Crisis of Multiculturalism in Europe. A History*. Princeton, Princeton UP, 2017.

Claes 2018
P. Claes, *Het teken van de hamster. Een close reading van Hugo Claus*, Nijmegen, Vantilt, 2018.

Claeys 1966
H. J. Claeys, *Wat is links?* Brugge, Sonneville, 1966.

Claus 1950
H. Claus, *De Metsiers*. Brussel, Manteau, 1950.

Claus 1956
H. Claus, *De koele minnaar*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1956.

Claus 1958
H. Claus, *De zwarte keizer*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1958.

Claus 1963
H. Claus, *Omtrent Deedee*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1963.

CLAUS 1966
H. Claus, *Het Goudland. Spel van Hugo Claus naar Hendrik Conscience*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1966.

CLAUS 1969
H. Claus, *Vrijdag*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1969.

CLAUS 1970a
H. Claus, *Van horen zeggen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.

CLAUS 1970b
H. Claus, *Tand om tand. Een spiegelgevecht*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.

CLAUS 1999
H. Claus. *Verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1999.

CLAUS 2018
H. Claus, *De verwondering*. K. Absillis & W. Lemmens (red.). Amsterdam, De Bezige Bij, 2018.

CONSCIENCE 1862a
H. Conscience, *Het Goudland. Lotgevallen van dry Vlamingen die naer Californië vaerden om goud te zoeken*. Eerste deel. Antwerpen, Van Dieren, 1862.

CONSCIENCE 1862b
H. Conscience, *Het Goudland. Lotgevallen van dry Vlamingen die naer Californië vaerden om goud te zoeken*. Tweede deel. Antwerpen, Van Dieren, 1862.

DUJARDIN e.a. 2009
V. Dujardin e.a., *Nieuwe geschiedenis van België III. 1950-heden*. Tielt, Lannoo, 2009.

VON DER DUNK 2000
H.W. von der Dunk, *De verdwijnende hemel. Over de cultuur van Europa in de twintigste eeuw II*. Amsterdam, Meulenhoff, 2000.

ESSED 1984
Ph. Essed, *Alledaags racisme*. Amsterdam, Feministische Uitgeverij Sara, 1984.

FABIAN 1983
J. Fabian. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York, Columbia University Press, 2002 [1983].

GILROY 1987
P. Gilroy, *There ain't no Black in the Union Jack*. Londen, Routledge, 2002 [1987].

HILLER 1991
S. Hiller (red.), *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art.* Londen/New York, Routledge, 1991.

HUMBEECK e.a. 2016
K. Humbeeck & K. Absillis, 'Inleiding. De man wiens volk hem niet meer wil lezen', in: K. Humbeeck, K. Absillis & J. Weijermars (red.), *De grote onleesbare. Hendrik Conscience herdacht*. Gent, Academia Press, 2016, 5-111.

Jacobs e.a. 2005
K. Jacobs & K. Lembrechts, '"Maar niemand weet waar hij zijn laatste zingen zal". Over de Uilenspiegel-bewerkingen door Hugo Claus', in: *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 4*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2005, 186-207.

Kastin 2014
D. Kastin, *Song of the South: Randy Newman's* Good Old Boys. Turntable Publishing, 2014 [e-book].

Lafleur e.a. 2015
J.-M. Lafleur, M. Martiniello & A. Rea, 'Une brève histoire de la Belgique demigratoire', in: G. Simon (red.), *Dictionnaire des migrations internationales*. Parijs, Colin, 2015, 24-29.

Lensen 2003
J. Lensen, 'Vluchten om thuis te komen? Identiteit en vevreemding in enkele romans van Hugo Claus', in: E. Brems, G. Claassens & J. Lensen (red.), *Ken ik u niet? Over het vreemde en de vreemdeling in de Nederlandse literatuur.* Leuven, Peeters, 2003, 127-143.

Marwick 1998
A. Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-c.1974*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

Miles e.a. 2003
R. Miles & M. Brown, *Racism*. Londen, Routledge, 2003.

Morelli 1993
A. Morelli (red.), *Geschiedenis van het eigen volk. De vreemdeling in België van de prehistorie tot nu*. Leuven, Kritak, 1993.

Morelli 2008
A. Morelli, 'Marcinelle: de mijn', in: J. Tollebeek e.a. (red.), *België, een parcours van herinnering II. Plaatsen van tweedracht, crisis en nostalgie*. Amsterdam, Bakker, 2018, 250-261.

Naegels 2018
T. Naegels, 'Ook rechts heeft zijn 1968', in: *De Standaard*, 14-04-2018.

Nederveen Pieterse 1990
J. Nederveen Pieterse, *Wit over zwart. Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*. Amsterdam, Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1990.

De Potter 2017
L. De Potter, *Elk zijn genre, elk zijn Claus. Hugo Claus en de populaire verhaalcultuur*. Gent, Universiteit Gent, 2017 [onuitgegeven proefschrift].

Pratt 2008
M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londen/New York, Routledge, 2008 [1992].

Renders 2019
L. Renders, *Koloniseren om te beschaven. Het Nederlandstalige Congoproza van 1596 tot 1960*. Hasselt, Gramadoelas, 2019.

Reynolds 2000
D. Reynolds, *One World Divisible. A Global History since 1945*. Londen, Penguin Press, 2000.

De Somviele 2018
Ch. De Somviele, 'KVS struikelt over Leopold II-voorstelling uit 2003', in: *De Standaard*, 9-03-2018.

Vandersteene e.a. 1995
L. Vandersteene & P. Schiepers, 'Natievorming, nationalisme en vreemdelingen. Beeldvorming rond vreemdelingen en Belgen in de Kamerdiscussies over de eerste Belgische vreemdelingenwet', in: *BTNG-RBHC*, XXV (1994-1995), 1-2, 31-78.

Van Thienen 2017
J. Van Thienen, 'Hugo Claus in "Bongo Bongo Land". De roman *Schaamte* (1972) en de (de)constructie van de etnische ander', in: *Nederlandse Letterkunde*, 22, 2, 2017, 137-162.

Vandenbussche e.a. 2014
L. Vandenbussche & S. Evenepoel, 'In *Het Goudland* van Claus en Conscience. Claus' adaptatie van Consciences roman', in: *Filter*, 14-09-2014, geraadpleegd 11-06-2019 op https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/in-het-goudland-van-claus-en-conscience/.

De Vree 1970
F. de Vree, 'Hugo Claus gelooft niet in de Vlaamse revolte', in: *Haagse Post*, 26-08-1970.

De Vriese e.a. 2018
G. De Vriese & F. Van Laeken, *Mei '68. 31 dagen die ons leven veranderden?* Antwerpen, Houtekiet, 2018.

Weisgerber 1964
J. Weisgerber, *Aspecten van de Vlaamse roman. Van vorm tot betekenis*. Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1964.

Wildemeersch 2013
G. Wildemeersch, 'Kroniek van de politiek 1929-2008', in: K. Absillis e.a. (red.), *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek*. Antwerpen, De Bezige Bij, 2013, 17-152.

Wills 2017
C. Wills, *Lovers and Strangers. An Immigrant History of Post-War Britain*. Londen, Penguin, 2017.

De Witte 2018
L. De Witte, 'Hugo Claus en "onze" Congo', in: *Apache*, 28-03-2018, geraadpleegd 11-06-2019 op https://www.apache.be/gastbijdragen/2018/03/29/hugo-claus-en-onze-congo/.

Zook 2006
D.C. Zook, 'Searching for Max Havelaar. Multatuli, Colonial History, and the Confusion of Empire', in: *Modern Language Notes*, 21, 5, 2006, 1169-1189.

Noten

1. De auteur dankt Geert Buelens en Gwennie Debergh voor hun hulp allerhande en Sofie Moors voor het verzamelen van onderzoeksmateriaal. Bijzondere dank voor Tom Naegels die genereus zijn inzichten met me deelde en tal van door hem opgediepte knipsels en documenten ter beschikking stelde.
2. De Nederlandse tekst van de kersttoespraak werd integraal afgedrukt in *Gazet van Antwerpen*, 27-12-1966, 11.
3. 'Gastvrijheid' was al vanaf 1830 een populair topos geweest in het officiële Belgisch-nationalistische discours (vgl. Vandersteene e.a. 1995).
4. Bijvoorbeeld: D.C., 'Gastarbeiders worden aan hun lot overgelaten. De Belg loopt niet hoog op met vreemdelingen', in: *Gazet van Antwerpen*, 21-02-1966, 10. Of een wat ouder stuk uit de Franstalige pers: Jacques Schepmans, 'Etrangers à s'abstenir. Racisme connais pas...', in: *La Cité*, 27-03-1964.
5. Raf van den Berg, 'Zijn wij racisten?', in: *Humo*, 1388, 13-04-1967, 20-28.
6. Anoniem, 'Burgemeester geeft uitleg: De Panne niet racistischer dan vele andere steden', in: *De Standaard*, 23-04-1968.
7. De volledige tekst van het VN-verdrag is te vinden op: https://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/CERD.aspx, geraadpleegd 10-06-2019.
8. L.v.B., 'Lezers schrijven: "Oom Tom" en De Panne', in: *Het Volk*, 24-04-1968.
9. Anoniem, 'Lagerhuis behandelt wetsontwerp tegen de rassendiscriminatie', in: *De Nieuwe Gazet*, 24-04-1968. Over de impact van de speech van Powell publiceerden in Vlaanderen recent nog De Vriese e.a. 2018, 69-73 en Naegels 2018.
10. Of daarmee enig schuldinzicht was aangebroken in De Panne valt te betwijfelen. Burgemeester Versteele hield vol dat het incident in zijn gemeente weinig met racisme te maken had: 'Het is wel niet zo eenvoudig geweest om tot dit resultaat te komen. Daartoe moet ik verduidelijken dat deze opschriften geenszins gericht waren tegen de Congolezen en naar mijn bescheiden oordeel ook niet hun oorsprong vonden in een rassendiskriminatie. Met deze opschriften werden vooral de Algerianen bedoeld. Sedert de Algerianen de meeste instellingen in Duinkerke voor hen gesloten zagen, zakten zij in grote getalle [sic] af naar De Panne. Hun aanwezigheid gaf regelmatig aanleiding tot moeilijkheden en systematisch verdween de kleintele [sic] uit de instellingen waar de Algerianen het al te bont mieken. Meer persoonlijk betreurde ik ten zeerste de aanwezigheid van deze opschriften en ik ben verheugd thans met de nodige diplomatie het beoogde resultaat te hebben bereikt'. Brief van R. Versteele aan de procureur-generaal bij het Parket van het Hof van Beroep te Gent, d.d. 30 september 1968 [Algemeen Rijksarchief Brussel. Archief FOD Justitie. RX (Racisme en Xenofobie)].
11. Het valt natuurlijk niet uit te sluiten dat Kruithofs woorden door de interviewer verkeerd werden weergegeven.
12. G. Buelens, 'The Black Atlantic & wij. De Nederlandse literatuur als globale literatuur in de jaren zestig', keynote-lezing Achter de Verhalen, 18-04-2018.
13. Over het Nederlandstalige Congoproza tot 1960 verscheen recent het overzichtswerk van Renders (2019). Over kolonialisme en de Vlaamse beweging meer in het algemeen zie Ceuppens 2003.

14. Zijn kritische benadering van rassendiscriminatie, de Zuid-Afrikaanse apartheid en westerse koloniale attitudes ten spijt kon ook Brulin zich niet volledig losmaken van enkele stereotypen. Dit blijkt in het bijzonder uit de in 1964 bij Nijgh en Van Ditmar verschenen verhalenbundel *De neger op de sofa*. In het titelverhaal wordt een student uit Sierra Leone als volgt geïntroduceerd: 'Men vergeve mij de vergelijking, want ik had altijd sympathieën in overvloed voor de weemoedige zwarte zangers uit Show Boat en zou er heel wat voor geven om de lynchpartijen van mijn Amerikaanse kleurgenoten ongedaan te maken. Maar ik kan er heus niks aan doen. Déze neger leek in ieder geval op een aap.' (Brulin 1964, 7) Vervolgens verneemt de lezer dat deze 'neger' wel aardig is, maar bovenal een grote komediant, een vrouwenverslinder en een exotisch-verleidelijke danser. De toon is badinerend en humoristisch, maar de beeldvorming wordt er daarom naar de huidige normen niet minder problematisch om. Vergelijkbare kwesties steken de kop op in het tweede verhaal 'De neger op het dak'.

15. Dit betekent ook dat ik me in dit stuk grotendeels beperk tot (representaties van) zuiderse gastarbeiders en de niet-Europese ander en de Vlaamse reacties erop. Voor een meer algemene benadering van de vreemdeling in het werk van Claus, zie Lensen 2003.

16. Het topos speelt ook een rol in de vroege poëzie van Claus. In 'De ingewijde', het openingsgedicht van *De Oostakkerse gedichten*, verschijnt aan het einde 'een negerin' in een context van ritualisme en duister primitivisme. Zij 'schreeuwt' 'in een taal niet te noemen'.

17. De in het naoorlogse Italië gesitueerde *De koele minnaar* (1956) bevat eveneens een scène waarin koloniale exploten worden voorgesteld aan een westers publiek. Het hoofdpersonage Edward woont in het derde hoofdstuk van deze roman een openluchtvertoning bij van een 'technicolor-documentaire over het oerwoud' waarin, behalve moordlustige en kennelijk erotisch prikkelende piranha's, ook 'wilden' figureren die 'voor het eerst blanken' te zien krijgen (Claus 1956, 29-30).

18. 'Onopgepoetst' wordt vanaf de uitgave in de verzamelbundel *Verhalen* (1999) trouwens 'ongepoetst' (Claus 1999, 15).

19. Met de opbrengst van de Koloniale Loterij werden tot de Congolese onafhankelijkheid in juni 1960 initiatieven in de Belgische kolonie gefinancierd.

20. In 1968 zou Claus een 'lamento' aan Lumumba wijden, maar de tekst verscheen pas in 1993 in de bundel *De sporen*. Nog eens zes jaar later hekelde Claus de Belgische betrokkenheid bij de moord op de eerste Congolese premier in 'Lumumba's gebit'. Dit gedicht verscheen op 8 november 1999 in *De Standaard* nadat Ludo de Witte in *De moord op Lumumba* (1999) nieuwe gegevens over Lumumba's dood aan het licht had gebracht (vgl. Beeks 2013a, 219-224; De Witte 2018).

21. Citaten uit *Het teken van de hamster* zijn afkomstig uit de door Paul Claes in 2018 bezorgde en van commentaar voorziene editie. Deze editie verscheen onder de naam van de tekstbezorger met als titel *Het teken van de hamster. Een close reading van Hugo Claus* (Claes 2018).

22. De hoofdfiguur Georges Vermeersch vindt het bijvoorbeeld maar niks dat zijn dochter het aanlegt met een Algerijn. 'Dat ze dat in België binnenlaten', sakkert zijn vrouw Jeanne op de koop toe (Claus 1969, 45; vgl. Buelens 2018, [521]).

23. De visumperikelen ontstonden nadat Claus in eerste aanleg voor de opvoering van *Mascheroen* veroordeeld was voor openbare zedenschennis (Beeks 2013a, 286).

24. De dichter doelt op Johannes Maria Vianney (1786-1859), de Franse pastoor die in 1925 heilig werd verklaard en als patroonheilige geldt van de parochiepriesters.

25. Nog even daargelaten of antropologisch onderzoek überhaupt wel 'neutraal' kan zijn; over die kwestie zie onder meer Fabian 1983 en Pratt 1992.

26. BRT, Derde Programma, 'Schrijvers spreken', 3-12-1966. Vergelijkbaar was de uitspraak in *Het Parool* op 24 december 1966: 'Conscience is vaak naïef en opgeblazen in zijn werk. [...] Vol vooroordelen. Alle vreemdelingen en lieden met een andere huidskleur zijn viezeriken, misdadig rapalje, Untermenschen zonder ziel. Met tegenover hen de nobele, blonde, arische Vlamingen [...]'. In het hier verder buiten beschouwing gelaten *De avonturen van Belgman* (1967), een als beeldverhaal verpakt satirisch sprookje, toont Claus zich eveneens bijzonder kritisch voor Conscience (Humbeeck e.a. 2016, 80).

27. R. Royaards, 'Gesprek met Hugo Claus', in: *De Nieuwe Linie*, 31-12-1966. Over Claus' bijdrage aan de beeldvorming rond Conscience zie Absillis e.a. 2015, 45-46.

28. Over de raciale opvattingen in het werk van Hendrik Conscience rapporteerde ik in het voorjaar van 2021 in een tiendelig feuilleton op *Leest: Open Wetenschapsplatform over Nederlandse literatuur en cultuur*, cf. K. Absillis, 'Het slechte geweten van Vlaanderen. Feuilleton over het racisme van Hendrik Conscience (1812-1883)', afl. 1-10, https://www.platformleest.org/artikel/conscience-afl1-2, geraadpleegd op 1 april 2021. In de vierde aflevering, 'Creatief met Conscience', ga ik dieper in op de impact van Hugo Claus op het racistische imago van Conscience.

29. Deze 'inboorlingen' scalperen er bijvoorbeeld op los, wat Donatus Kwik de gedachte ingeeft dat hij niet met mensen maar met beesten te maken heeft (vgl. Boyden e.a. 2012, 35). Daarbij mag men niet uit het oog verliezen dat alle 'inzichten' die deze Vlaamse Sancho Panza in de roman van Conscience opdist, met een korreltje zout moeten worden genomen. Kwik is voornamelijk een ludieke figuur.

30. Het woord 'neger' komt slechts een kéér voor in Consciences roman, en dit in een vergelijking die het naar een obsessie overhellende doorzettingsvermogen van de Vlaamse goudzoekers onderstreept: 'Onder eenen slavenarbeid, als degene, welken deze lieden op zich genomen hadden en met eene verwonderlyke aendrift uitvoerden, zouden Afrikaensche negers zelven, op weinige dagen bezweken zyn; maer de dorst naer goud en de hoop op schatten sloegen hen met verblindheid, en gaven hun de magt om de stem huns lichaems, dat om rust en verpoozing riep, te versmachten' (Conscience 1862b, 158-159).

31. Toen de canonieke status van Conscience verder was geslonken, zou Claus zich gematigder uitlaten over de man die zijn volk had leren lezen (Humbeeck e.a. 2016, 80).

32. Over de lange incubatietijd van het stuk zie Jacobs e.a. 2005 en Beeks 2013a, 160-162.

33. Het al genoemde 'Ring, Ring I've got to Sing' kan als voorbeeld dienen. In het lied zingt Ferre Grignard vanuit het standpunt van een Afro-Amerikaanse soldaat – de postkoloniale theorie zou dit vandaag mogelijk een voorbeeld noemen van 'cultural appropriation'.

34. De lijst is nog veel langer: De Kreuners hadden in 1982 een hit met 'Couscous kreten', een nummer dat in 1989 opnieuw werd opgenomen in het kader van een antiracismecampagne (met de vocale medewerking van politici en bekende Vlamingen). De Vlaamse charmezanger Bart Van Den Bossche, in deze periode op het toppunt van zijn roem dankzij de meezinger 'De heuveltjes van Erika', nam in 1993 het protestlied 'Zwarte zondag' op. In hetzelfde jaar bracht Raymond van het Groenewoud 'L'étranger c'est mon ami' uit, een lied 'voor een zwarte kameraad die weet wat warmte is en waar het leven om gaat' (Absillis 2015, 171-174).

35. Een activiste betoogde in *De Standaard* dat de KVS de toeschouwers minstens ‘een verplichte pedagogische omkadering’ had moeten bieden bij deze voorstelling die nog werd weggezet als een ‘pseudozelfkritiek op de kolonisatie’ (De Somviele 2018).

36. Denk bijvoorbeeld aan het personage van Johan Heldenbergh in de succesvolle televisiereeks *De ronde* (2010) van Jan Eelen of aan het door Tom Van Dyck gespeelde typetje Dirk Debeys, de oerconservatieve, racistische enquêteur uit de bekroonde reclamespots voor *Humo* en het antiracisme-event 01/10 in 2006.

Medewerkers

Kevin Absillis is als hoofddocent moderne Nederlandse letterkunde en algemene literatuurwetenschap verbonden aan de Universiteit Antwerpen. Hij publiceerde onder meer over uitgeverijgeschiedenis, literatuur en Vlaamse beweging en Verkavelingsvlaams. Met Wendy Lemmens verzorgde hij in 2016 de kritische editie van Felix Timmermans' *Pallieter* en in 2018 de kritische editie van Hugo Claus' roman *De verwondering*. Hij schrijft momenteel aan 'Het slechte geweten van Vlaanderen', een studie over de representatie van de etnische ander in de Vlaamse literatuur sinds Hendrik Conscience.

Geert Buelens is hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht en gasthoogleraar aan de Universiteit Stellenbosch. Over de literatuur en cultuur van de jaren zestig publiceerde hij onder meer in *Van Ostaijen tot heden* (2001), *Oneigenlijk gebruik* (2008), *Jarig in mijn schitterend woord. Opstellen over Hugues C. Pernath* (T'Sjoen e.a. (red.), 2012), *Strijd. Polemiek en conflict in de Nederlandse letteren* (Fagel e.a. (red.), 2012), *Seks in de nationale verbeelding. Culturele dimensies van seksuele emancipatie* (Andeweg (red.), 2015)*, Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig* (Bernaerts e.a. (red.), 2015) en *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis* (2018).

Arnout De Cleene studeerde cultuur- en literatuurwetenschappen en werkt als wetenschappelijk medewerker in Museum Dr. Guislain, Gent. Hij promoveerde aan de KU Leuven met een proefschrift over de relatie tussen literatuur en waanzin. Hij cureert tentoonstellingen, voert artistiek onderzoek naar documentaire kunstpraktijken en schrijft over een brede waaier aan literaire, culturele en artistieke onderwerpen. Zijn recentste publicatie is de monografie *Outsiderliteratuur* (Garant, Academisch literair, 2020).

Gwennie Debergh is praktijkassistent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Antwerpen. Haar recente werk concentreert zich op het beeld van Europa in de Nederlandstalige roman. Daarnaast onderzoekt ze de didactische mogelijkheden van digitale toepassingen voor het literatuuronderwijs. Sedert 2019 is ze hoofdredacteur van het *Cahier voor Literatuurwetenschap*.

Bart Dreesen is doctor in de Italiaanse letterkunde. Zijn proefschrift *"Adattare il periscopio all'orizzonte". Risvolti narrativi nella poesia italiana negli anni 1955-1975* (KU Leuven, 2020) onderzoekt de wisselwerking tussen narratieve en lyrische elementen in Italiaanse poëzie in de periode 1955-1975. Hij heeft onder meer gepubliceerd over Eugenio Montale en Pier Paolo Pasolini, over naoorlogse poëzie in Duits-

land en Italië, en over de literaire bronnen van de Italiaanse singer-songwriter Fabrizio De André. Zijn onderzoeksinteresses omvatten naast twintigste-eeuwse poëzie ook allerlei vormen van cross-over tussen literatuur en (populaire) muziek, in Italië en daarbuiten.

Ralf Grüttemeier is hoogleraar Nederlandse letterkunde aan het instituut voor neerlandistiek van de Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Hij heeft vooral gepubliceerd over Nederlandstalige literatuur uit het interbellum (recentelijk samen met Janka Wagner en Haimo Stiemer (red.): *Neue Sachlichkeit im Kontrast – Deutschland und die Niederlande*. Berlin etc., De Gruyter, 2020) en over literaire processen (*Literary Trials. Exceptio Artis and Theories of Literature in Court*, New York etc., Bloomsbury, 2016; en samen met Klaus Beekman *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2005). Hij was *research fellow* aan het Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS) 2008/9 met een project over de geschiedenis van concepten van intentionaliteit (*Auteursintentie. Een beknopte geschiedenis*, Antwerpen, Garant, 2011). Van 2003 tot 2012 was hij redactielid van *Internationale Neerlandistiek* (van 2009-2012 als hoofdredacteur). Sinds 2013 is hij lid van de kernredactie van *Spiegel der Letteren*.

Laurens Ham is universitair docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht, essayist en dichter. Hij werkt aan een door NWO gesteund Venionderzoek naar de rol van schrijvers in het Nederlandse literatuurbeleid. In 2020 verscheen zijn nieuwe boek *Op de vuist*, een geschiedenis van het Nederlandse protestliedje sinds 1966 in het veranderende politiek-maatschappelijke klimaat.

De afgelopen jaren was Karen Van Hove als doctoraal onderzoeker (FWO-aspirant) verbonden aan de onderzoeksgroep Nederlandse literatuur van de KU Leuven. Ze werkte aan een project over populaire pornografische literatuur uit de naoorlogse periode. In september 2020 verdedigde ze met succes haar proefschrift met de titel *Tussen pulp en literatuur. Een contextuele en tekstuele analyse van de populaire pornografische romans van Louis Ferron, Jef Geeraerts, C.C. Krijgelmans en Heere Heeresma (1968-1972)* (KU Leuven, 2020). Vandaag is Van Hove collectie-expert boekgeschiedenis bij de Bijzondere Collecties van de KU Leuven Bibliotheken.

Als doctoraal onderzoeker bestudeerde Nele Janssens het lyrisch proza uit Vlaanderen en Nederland van 1960 tot 1975. Ze was in die hoedanigheid verbonden aan de afdeling Nederlandse Letterkunde van de UGent. Haar onderzoek resulteerde in een proefschrift met de titel S*chreeuwend, zwijgend, zingend, tastend. Lyricisering van Nederlandstalig proza in de lange jaren zestig (1960-1975)* (UGent, 2020). Janssens maakt deel uit van de SEL-onderzoeksgroep en het ENAG-onderzoeksnetwerk dat zich focust op de Europese neo-avant-garde.

Linde De Potter promoveerde in december 2017 aan de UGent op een proefschrift over de romans van Hugo Claus (1929-2008) en de populaire verhaaltraditie. Zij is conservator van de collecties moderne drukken en coördinator onderzoek in de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (Antwerpen). Zij publiceert over moderne Nederlandse literatuur.

Lieselot De Taeye werkt sinds 2019 als postdoctoraal onderzoeker aan de UGent. Nadat ze haar doctoraat in 2018 aan de VUB voltooide, ging ze voor een onderzoeksverblijf naar UC Berkeley. Haar proefschrift behandelde de documentaire tendens in de Nederlandstalige literatuur van de lange jaren zestig. Haar huidige project gaat over de rol van religie en Midden-Afrikaanse kosmologieën in experimentele romans over Congo.

Stefan Wouters promoveerde in 2015 aan de Vrije Universiteit Brussel en aan de Universiteit Antwerpen tot doctor in de kunstwetenschappen en de archeologie en tot doctor in de theaterwetenschappen. Zijn proefschrift verscheen onder de titel *Vluchtigheid en verzet. Sporen van het internationaal Happeninggebeuren in België* (VUB Press, 2016). Thans doceert hij aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen (DKO) en is hij mede-coördinator van het René Magritte Museum (Jette-Brussel). Hij is ook de bezieler achter het Belgium Performance Festival.

Namenregister

SEL-Reeks

Hoofdredactie

Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck

1 *Jan Walravens en het experiment*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

2 *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Carl de Strycker en Bart Vervaeck

3 *Paul de Wispelaere, de moderne roman*
Onder redactie van Bart Vervaeck

4 *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Bart Vervaeck

5 *Ivo Michiels intermediaal*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

6 *De ruimte van Roggeman*
Onder redactie van Hans Demeyer, Carl de Strycker en Sven Vitse

7 *Gust Gils in zijn experiment*
Onder redactie van Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Yves T'Sjoen en Els van Damme

8 *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

9 *Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd*
Matthieu Sergier

10 *Legendes van de literatuur. Schrijvers, kunstencentra en het artistieke experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Tom Van Imschoot, Bart Van der Straeten en Hans Vandevoorde

11 *Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*
Onder redactie van Hans Demeyer en Sven Vitse

12 *Gewaagde geschriften. Interacties tussen literatuur en pornografie in Vlaanderen en Nederland*
Onder redactie van Karen Van Hove en Bart Vervaeck

13 *Luisterrijk der letteren. Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Siebe Bluijs

14 *Oproer in de letteren. Sixties-protest in de Lage Landen*
Onder redactie van Gwennie Debergh, Nele Janssens & Lieselot De Taeye

STUDIECENTRUM
EXPERIMENTELE
LITERATUUR